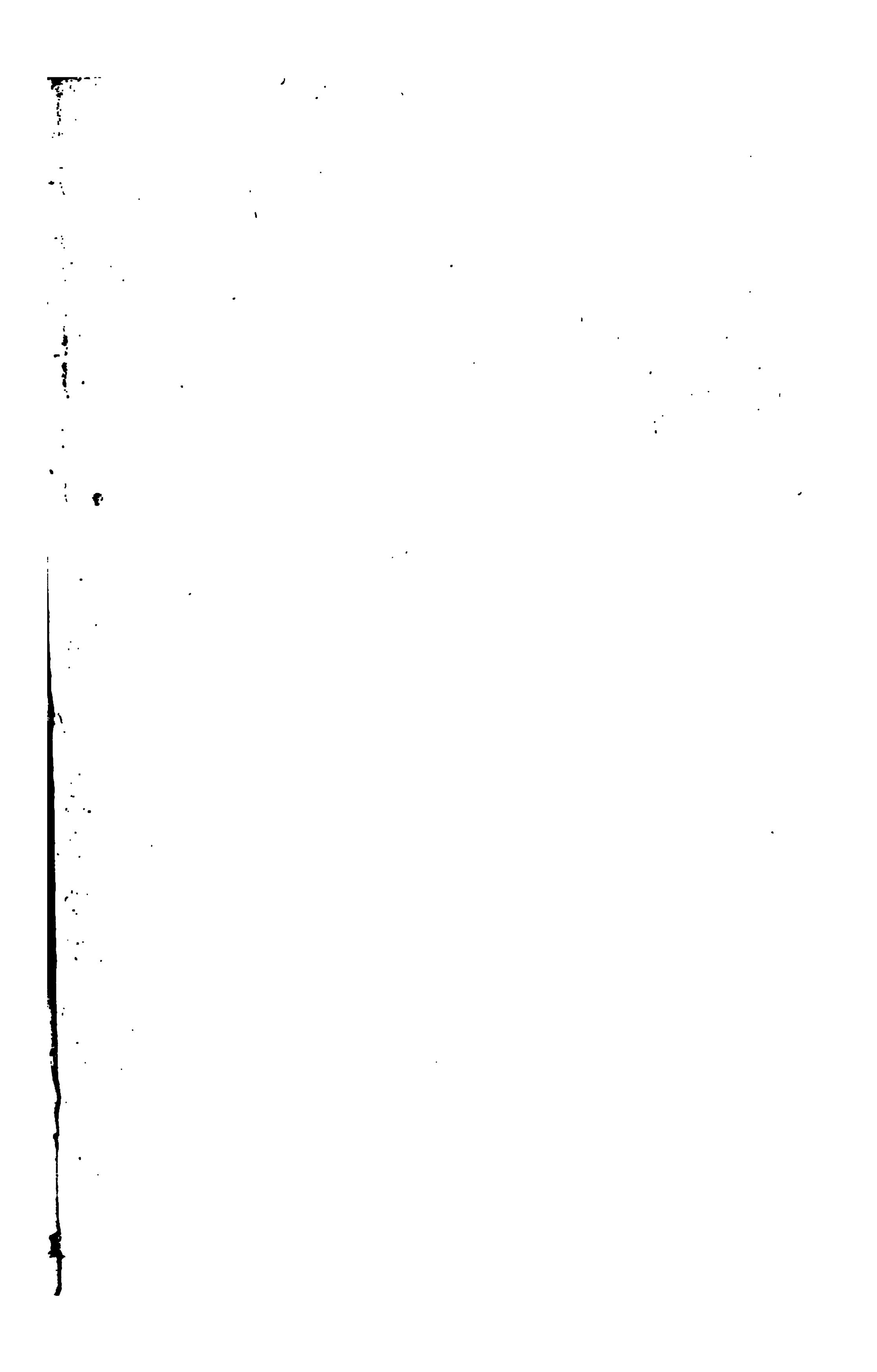



THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817



Das
französische Schäferspiel
in der
ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts.

Zur Erlangung der philosophischen Doctorwürde
an der Universität Heidelberg eingereicht

von

Gustav Weinberg.

Frankfurt a. M.,
Druck von Gebrüder Knauer.
1884.

Meinen

teuren Eltern

in dankbarer Gesinnung

gewidmet.

Inhaltsverzeichnis.

Seite.

Einleitung:

Spanischer und italienischer Einfluss. Amadis-Roman. Honoré d'Urfés Astrée . . . . 1— 17

Pastoralen vor Hardy . . . . 18— 31

Die Pastoralen Hardys . . . . 31— 53

Andere Pastoralen vor Racans „Bergeries" . . . . 53— 60

Racans Leben und Bedeutung. Seine „Bergeries" . . . . . 60— 89

Jean de Mairets Leben und Bedeutung . . . . 90—104

Einwirkung der Pastoralen Racans und Mairets auf Corneille 105

Gombaud und seine „Amaranthe" . . . . 106—108

Mairets „Silvanire" . . . . 108—115

Pastoralen kleinerer Dichter . . . . 115—135

Schluss . . . . 136—143

Unter den poetischen Gattungen, welche in der dem siècle de Louis XIV. vorangehenden Epoche bei der tonangebenden Gesellschaft beliebt waren, spielt der pastorale Roman und das pastorale Drama eine hervorragende Rolle. Diese Gattung scheint so abseits der regelrechten Entwickelung der französischen Litteratur zu liegen und so wenig dem französischen Nationalgeiste angemessen, dass ihre Blüte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einem oberflächlichen Beobachter befremdlich erscheinen muss. Es verlohnt sich daher vielleicht wohl der Mühe, nachzuforschen, ob denn die Schäferpoesie wirklich als ein unwichtiges Glied in der litterarischen Entwickelungsreihe, welche zu der klassischen Epoche der französischen Litteratur emporführt, zu betrachten sei. Diese Aufgabe zu lösen, wollen wir, den Roman bei Seite lassend, die Entwickelung und den Verlauf des französischen Pastoral-Dramas in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu schildern versuchen und uns bemühen, den Einfluss festzustellen, welchen die Pastorale in Frankreich auf die Entwickelung des Drama's geübt hat.

Wie alle anderen Litteraturgattungen, und wie speciell das Drama, von dem sie eine Abart ist, verdankt die Pastorale zugleich der Antike (Renaissance) und dem Christentum ihre Entstehung, und wie die Vorbilder des neueren französischen Drama's überhaupt, so sind auch die Vorbilder des Schäferspiel's in Spanien zu suchen, wo Encina*) den rohen,

*) Juan del Encina, gegen 1469 in oder bei Salamanca geboren, 1534 † zu Salamanca, wo er in der Cathedrale begraben liegt.

volksmässigen Darstellungen, welche seit dem 13. Jahrhundert von Hirten zu Weihnachten aufgeführt wurden, zuerst eine poetischere Form gab. — Ja, wenn wir Encina als den ersten, kunstmässigen, modernen Dramatiker überhaupt betrachten, was ohne Widerspruch geschehen kann, so geben wir, indem wir die Anfänge des Pastoraldrama's schildern, zugleich die Anfangsgeschichte des modernen Dramas überhaupt. Denn die Form des Hirtengedichtes ist, wie Schack mit Recht hervorhebt, keine zufällige, sondern, indem Encina auf den Darstellungen der Hirten zu Ehren der Geburt des Erlösers fusste, war ihm diese Form schon gegeben. Freilich die künstlerische Anregung empfing er nicht von der Kirche, sondern von der Antike: seine Uebersetzung der Eklogen des Virgil war für ihn die beste Vorschule für seine poetische Ausbildung. Wir sehen also an unserem Dichter selbst das Zusammenwirken der beiden Factoren: Christentum und Renaissance, und es ist eigen, dass sich in der Persönlichkeit des Dichters selbst die ganze Stufenreihe der Entwicklung des neueren Dramas überhaupt abspielt. Er beginnt mit den einfachsten Formen. Seine erste Ekloge (in der Christnacht aufgeführt) ist weiter nichts, als ein Gespräch zwischen zwei Hirten. In dem folgenden Stücke treten schon vier Hirten auf, welche die Namen der vier Evangelisten führen und zum Schluss einen Villancico singen. Allmählich kommen auch weltliche Elemente in seine Stücke, und wenn diese auch nicht als Dramen im vollen Sinne des Wortes betrachtet werden können, so finden sich doch die Elemente in ihnen, aus welchen sich das kunstmässige Drama in Spanien entwickeln und in seiner Blütezeit auch die übrigen europäischen Theater beeinflussen konnte.

Was das französische Pastoral-Drama betrifft, so hat es allerdings die kräftigste Anregung nicht von Spanien, sondern von Italien aus empfangen; aber gerade der Mann, welcher in seinem „Aminta“ die höchste Leistung auf dem Gebiete des Schäferspiels aufzuweisen hat, ist den Spaniern, ja vielleicht schon Encina selbst, sehr zu Danke verpflichtet. Denn es ist wohl nicht zufällig, dass wir in einer Ekloge des Encina

so manche Aehnlichkeiten mit dem „Aminta“ des Tasso entdecken. So z. B. der Monolog des Amor, in welchem dieser seine Macht schildert, erinnert an eine Stelle bei Encina. Es ist wohl anzunehmen, dass Torquato durch seinen Vater, welcher aus Spanien als Verehrer der Litteratur jenes Landes zurückgekehrt war, auch Einblick in das spanische Drama bekam. Ja, der Amadisroman selbst, welchen Bernardo wortgetreu übersetzte, bietet in dem Schäfer Darinel den Typus eines treuen Liebhabers, der wohl, wenn auch nicht als Muster dienen, so doch dem Tasso Anregung zu dem treuen Schäfer Aminta geben konnte.

Freilich bedurfte es in Italien einer solcheu Anregung von aussen nicht. Den Italienern ist keine dramatische Begabung eigen, vielmehr weist sie ihr lyrisches Talent auf diejenige Art des Dramas hin, bei welcher die lyrischen Elemente die Hauptrolle spielen. Daher die Blüte des Schäferspiels und später der Oper (welche sich aus diesem entwickelte) in Italien. Die Eklogen des Virgil, welchen die Italiener der Renaissancezeit als den grössten Dichter des Altertums verehrten, gaben freilich auch in Italien den äusseren Anstoss zur idyllischen Dichtung, welcher Boccaccio*) die Bahn gebrochen hatte und deren Gipfelpunkt im 16. Jahrhundert Jacopo Sanazzaro's „Arcadia“ gewesen ist. Seit dem ungeheuren Erfolg dieses grossen Gedichtes (60 Auflagen im 16. Jahrhundert) war die Ekloge die beliebteste Form nicht nur für Lob- und Schmeichel-, Fest- und Trauergedichte, sondern sie wurde auch zur Schilderung von Zeitgenossen verwandt. Wenn also Tasso und Guarini ihre Hofleute in Schäferkleidung stecken und sie im Uebrigen wie Hofleute reden lassen, so folgen sie nur der Mode, welche andere vor ihnen eingeführt hatten. Es ist hier nicht der Ort eine Analyse des „Aminta“ sowie des „Pastor Fido“ zu geben; vielmehr wird sich bei Betrachtung der einzelnen französischen Dramen Gelegenheit finden, auf diese Werke vergleichend zurückzukommen, denn sie sind es, die am meisten das pastorale Drama in Frankreich beeinflusst haben.

*) Durch seinen „Ameto“.

Der italienische Einfluss in Litteratur und Kunst datirt seit den Tagen Franz I. Benvenuto Cellini und später Torquato Tasso werden beide in Paris mit gleicher Auszeichnung empfangen. Die Kriegszüge jenes ritterlichen Fürsten nach dem Lande jenseits der Alpen hatten neue Anregung für den Verkehr der beiden Länder gebracht. Es bedurfte nur noch der Verschwägerung erst der Valois und dann der Bourbons mit den Medici, um den italienischen Einfluss in Litteratur und Kunst zu steigern. Der Erfolg, den italienische Schauspieler Jahre lang in Paris hatten, ist bekannt. Die Blüte des französischen Schäferspiels fällt freilich in eine Zeit, als der italienische Einfluss dem spanischen (Anna v. Oesterreich) weichen musste. Indessen hatten Tasso und Guarini zuviel Aufsehen erregt mit ihren Werken und hatten zu gut den Ton anzuschlagen gewusst, welcher an den Höfen beliebt war, als dass die französischen Dichter, welche das Pastoraldrama pflegten, nicht auf diese Vorbilder hätten zurückgreifen sollen. Den stärksten Impuls für das Schäferspiel gab jedoch ein in Frankreich selbst entstandenes Werk: Honoré d'Urfé's „Astrée.“ Nachdem George von Montemayor in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in Spanien durch seine „Diana“ den Schäferroman begründet hatte, war also Frankreich gefolgt mit einem Werke von so eigenartiger Gestalt, das ein halbes Jahrhundert lang die Bewunderung nicht nur Frankreichs, sondern auch des Auslandes erregte. Mit dem Erscheinen der „Astrée“ dieses für die Geschichte der französischen Prosa sehr wichtigen Werkes*) ist die Herrschaft der pastoralen Gattung auf mehrere Jahrzehnte hinaus besiegelt. In diesem langathmigen Romane fanden die zeitgenössischen Dichter dankbaren Stoff für ihre Dramen und da sie, bei der Begeisterung, welche für d'Urfé's

---

*) Der Einfluss dieses eigenartigen Werkes ist gar nicht hoch genug zu schätzen. Lafontaine und Madame de Sevigné liessen diesen Roman voll und ganz auf sich wirken, auch Rousseau las ihn mit Vergnügen. Auch Sainte Beuve gesteht dem Werke einen gewissen poetischen Reiz zu und nimmt oft Veranlassung auf dasselbe zurückzukommen. (Man vergleiche nach Saint-Marc Girardin, Cours de littérature dramatique. Paris Charpentier 1875. III. Bd., S. 101.)

Roman damals herrschte, auf das lebhafteste Interesse von Seiten des Publikums rechnen durften, falls sie eine der vielen „histoires" der „Astrée" dramatisch bearbeiteten, so griffen besonders die mittelmässigen Dichter, welche eine solche captatio benevolentiae nöthig hatten, mit Vorliebe auf die Astrée zurück.

Ehe wir nun an die Stellung dieses Werkes zur pastoralen Comödie herangehen, ist es nötig, dass wir uns klar machen, in wie weit die geistigen und sittlichen Zustände der französischen Gesellschaft im Anfange des 17. Jahrhunderts einen solchen Erfolg der Schäferpoesie rechtfertigten. Auf den ersten Blick erscheint es höchst sonderbar, dass eine Gesellschaft, deren Genüsse roh, deren Leben wüst, deren Grundsätze egoistisch waren, an den zarten Gebilden der Schäferpoesie Gefallen finden konnte. Lotheissen sucht, wie dies schon Ruth*) für die italienische Schäferpoesie geltend gemacht hatte, die Vorliebe für die idyllische Dichtung aus den aufgeregten öffentlichen Zuständen herzuleiten. „Wenn ein Land," sagt Lotheissen, „so furchtbare Zeiten durchlebt hat, wie Frankreich in dem Kampf der Ligue, wenn es die Verwüstungen und Gräuel des Bürgerkriegs in ihrer entsetzlichen Wirklichkeit lange Jahre hindurch hat kennen lernen, dann kann es an Ritterromanen keinen Gefallen mehr finden. Es wendet sich von dem Helden ab, die gegen Ungeheuer ausziehen, und schöne Prinzessinen befreien. Es hat Gewaltiges erlebt und sehnt sich nach andern, friedlicheren Bildern. Aus

---

*) Geschichte der italienischen Poesie, II. Theil, Leipzig 1847, S. 596, heisst es: „Süditalien war seit den ältesten Zeiten das Land, wo die Idylle besonders gepflegt wurde. Wenn aber diese Pflege der Idylle im Altertum eine Folge des tiefen Friedens und des einfachen Naturlebens war, so entstand sie in der späteren christlichen Zeit unstreitig aus einem gewissen Gegensatz, indem die ermüdende Folge der Handlungen, der Strom der aufregenden Begebenheiten eine Sehnsucht nach der Ruhe des Zustandes, nach dem sanften Genuss des Herzens erweckte, indem das heisse Blut, der Wechsel der Leidenschaften, die Plage des Luxus und der Convenienz, das Getümmel des Kriegs und der politischen Veränderungen grade die Schilderungen des stillen zwanglosen Gefühlslebens, der ländlichen Ruhe, der gemässigten Empfindungen besonders angenehm machten.

der Sphäre des Kampfes nnd der Unruhe steigt der Roman in die Welt der Frömmigkeit und der Idylle. (S. 140, I. Bd.)

Diese Begründung der Vorliebe jener Zeit für die idyllische Poesie hat vieles für sich, indess reicht sie nicht aus, um jene Vorliebe ganz zu erklären. Die öffentlichen Zustände eines Landes können ja einen gewissen Einfluss auf die poetische Produktion ausüben, indess der wahre Quell, aus welchem sie ihren Lauf und ihre Richtung herleitet, ist doch der sittliche und geistige Zustand des Einzelnen, welcher allerdings zu den öffentlichen Zuständen in einer gewissen Wechselbeziehung steht. Wer jedoch glaubt, dass die Litteratur immer die Ideale einer Zeit ausdrücke, irrt sich. Sie verhält sich vielmehr oft zu diesen, wie das Negativ zur Photographie: d. h. sie ist das Gegenstück zu der Wirklichkeit, und gerade durch diesen Gegensatz wirkt sie ja am meisten. Wenn wir in den uns überlieferten Memoiren das Privatleben der tonangebenden Gesellschaft aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts betrachten, so bietet sich nirgends ein Anhaltspunkt dafür, dass die Gedanken und Grundsätze, welche die Schäferpoesie ausspricht, in jener Gesellschaft auch nur das Ziel der leisesten Sehnsucht gewesen seien. Im Gegenteil: überall erblicken wir die gemeinste Genusssucht, Rohheit des Gefühls und Missachtung der Rechte des Individuums. Was blieb auch dem Adel anders übrig als Genuss? Jene rohe Kraft, welche er in jahrhundertelangen Kämpfen bewährt hatte, war noch nicht erloschen; aber unter der stolzen Entfaltung der königlichen Macht, wie sie unter Heinrich IV inauguriert wurde, blieb ihm nichts übrig, als gehorchen und schmeicheln. Die Kraft war vorhanden; da man sie zu edlerem Kampfe nicht mehr verwenden konnte, vergeudete man sie im Dienste der Leidenschaft und des Genusses. Nirgends vernehmen wir in den Memoiren aus jener Zeit eine Stimme des Abscheus über die berichteten Meuchelmorde und abscheulichsten geschlechtlichen Ausschweifungen, vielmehr werden sie als selbstverständlich berichtet. — Man sollte meinen, dass in einer Zeit, in welcher sowohl von Seiten der Katholiken als der Hugenotten so

heftig für den Glauben gekämpft wurde, doch die Religion wenigstens ein sittliches Gegengewicht hätte bieten sollen. Aber man kämpfte um des Kampfes willen, wenige Ausnahmen abgerechnet, die Religion selbst war zur reinen Aeusserlichkeit herabgesunken. Wenn wir nun sagen wollten, dass die vornehme Gesellschaft jener Zeit ganz ohne Ideale gewesen sei, so würden wir ihr Unrecht thun. Sie hatte Ideale, aber sie waren auch darnach: das erste Ideal war, am Hofe oder einem vornehmen Herrn zu gefallen, das zweite, ausser dem Sinnengenuss, ein gewisses Wohlgefallen an einem gefälligen Spiel des Geistes, an Schlagwörtern und Bonmots, welche ja die Franzosen zu allen Zeiten geliebt haben. Das Sonett und das Epigramm blühte, und ein Edelmann war vielleicht ebenso stolz darauf, ein gutes Sonett gemacht, als eine schöne Frau verführt zu haben. Man suchte in der Litteratur nur eine schöne Abwechselung im Genusse. Nicht ein Spiegel des Lebens, der Kämpfe und Ideale sollte sie sein, weder die Wahrheit noch die Schönheit, nur das Gefällige, nur was die Sinne angenehm aufregte, gefiel. Man nahm also seine Zuflucht zu der Sphäre des Fremdartigen, des Wunderbaren; diese Neigung war schon im 16. Jahrhundert vorhanden, aber damals entsprang sie noch dem Gefühle, dass die Ritterlichkeit und die Kraft, welche der Adel, als er noch in seiner Blüte stand, entfaltet hatte, im Aussterben begriffen sei: es war das Sehnen nach einem verloren gegangenen Ideal, welches die Begeisterung für den Amadisroman erweckt hatte. Ganz anders im 17. Jahrhundert: die Litteratur sollte nicht mehr ein inneres Sehnen befriedigen; sie war ein Spiel, wie jedes andere, und damit sie um so mehr gefalle, sollte sie durch den Gegensatz zum Leben reizen. Hier bot nun die Schäferpoesie, welche sich noch dazu durch die Meisterwerke des Montemayor einerseits, des Sanazzaro, Tasso, Guarini und Buonarelli andererseits der Beachtung aufdrängte, ein willkommenes Feld; denn einen grösseren Gegensatz, als den zwischen dieser Poesie und dem Leben, konnte man nicht finden. Man begab sich also, wie einer, der auf einen Maskenball geht, seines natürlichen

Gewandes und bildete sich nun ein, dass mit dem Gewande auch der alte Adam ausgezogen wäre. Man musste sich nun freilich, um die Rolle gut durchzuführen, seiner natürlichen, rohen Sprache begeben; aber die Unnatur, welche man für die eigene, rohe Natur zum Besten gab, verdeckte nur schlecht die Gesinnung des Zeitalters. Besonders die religiöse Gesinnungslosigkeit der Zeit kommt in der Schäferpoesie zur Geltung. Es ist nicht mehr eine höhere Macht, welche in die Geschicke der Menschen eingreift, sondern Zauberer und Hexenmeister spielen eine Art Vorsehung und verursachen dem Zuhörer ein angenehmes Gruseln, und, wenn es recht erhaben zugehen soll, wird unter grossem Aufwand von Pathos Amor selbst als richtender Gott herbeigeholt. Letzteres war eine bei mittelmässigen Dichtern besonders beliebte Methode, wenn sie den Knoten der Verwickelung nicht anders zu lösen wussten. Die Schilderungen von der Allmacht und der Gewalt der Liebe waren zugleich eine Rechtfertigung der Ausschweifungen der vornehmen Gesellschaft, und es war begreiflich, dass sie diese Poesie, in welcher ihren noblen Passionen ein edles Schäfermäntelchen umgehängt wurde, beklatschte.

Das Erscheinen der „Astrée“ musste unter den geschilderten Verhältnissen epochemachend sein. Wenn auch im Roman die Abgeschmacktheit der Gattung nicht so sehr zur Geltung kommt, als im Drama, und wenn d'Urfé auch von dem Raffinement freizusprechen ist, welches manche Pastoralendichter, um Wirkung zu machen, aufboten, so wusste doch auch er schon auf den Geschmack des Publikums zu spekulieren, indem er bekannte Skandalgeschichten in seinem Romane unter Schäfernamen zum Besten gab.*) Dass er die Geschichte seiner Liebe zu Diane von Châteaumorand in seinem Werke habe darstellen wollen, ist nicht er-

---

*) Wenn wir den Erzählungen Tallemant de Réaux's Glauben schenken. Es sei hier auch auf den so oft citierten Ausspruch Patru's, der ja d'Urfé persönlich kannte, verwiesen: „Toutes les histoires de l'Astrée ont un fondement véritable, mais l'auteur les a tout romancées, si j'ose user de ce mot.“

wiesen.*) Von den bekannteren „Histoires“ aus der „Astrée“ wollen wir z. B. die Erzählung Celadons im zweiten Buche des ersten Teiles**) erwähnen. Es ist die Geschichte seines Vaters Alcippe, die Celadon im Schlosse der Galathée den Schäferinnen, welche ihn, nachdem sie ihn aus dem Lignon gezogen, auf das liebevollste pflegen, mitteilt. Die von dem Helden des Romans geschilderten Ereignisse sollen sich in Wirklichkeit zwischen Antoinette de Bourbon, Madame de Guise (Mutter von Franz von Guise) und d'Urfé's Vater abgespielt haben.***) Man will ferner das Original zu der Schäferin Délie in der Person der Madame de Balagny, Tochter der Madame d'Estrées (Maîtresse Heinrich's IV) gefunden haben.

Man kann sich leicht denken, mit welchem Interesse man jeden neuen Band dieses weitschweifigen Romanes verfolgte, nachdem man einmal entdeckt zu haben glaubte, dass bekannte Persönlichkeiten unter der Maske von Schäfern und Schäferinnen geschildert würden.†) Dasselbe Interesse, welches der „Aminta“ (auf den sich der Dichter als auf sein Vorbild in seiner dem Romane vorausgehenden Anrede an die Schäferin Astrée bezieht) durch Anspielungen auf Persönlichkeiten des Hofes von Ferrara bei der Hofgesellschaft

*) Aug. Bernard: „Les d'Urfé, Souvenirs historiques et littéraires du Forez au XVI. et au XVII. siècle, Paris, imprimerie royale, 1839“, weist nach, dass Anne d'Urfé im Jahre 1574 Diana heirathete, zu einer Zeit also, als Honoré erst 9 Jahre alt war. Bonafous (s. w. u.) nimmt an, dass die Heirath zwischen Honoré und Diana eine Interessen-Verbindung gewesen sei, indem jener die Besitzungen, welche Diana seinem Bruder in die Ehe brachte, gern seiner Familie erhalten wollte. Die Scheidung der Diana von Anne d'Urfé fand keineswegs statt, damit sie ihren angeblichen Jugendgeliebten Honoré heiraten könne, sondern aus ganz anderen Gründen.

**) L'Astree de Messire Honoré d'Urfé. Premiere Partie. A Lyon par Claude Morillon. 1619. S. 59 ff.

***) Tallement de Réaux, historiettes, Bd. I, S. 60 der Ausgabe von Montmerqué, Châteaugiron und Taschereau. Leipzig und Brüssel 1834.

†) Es sei hier auch an die zahlreichen „clefs“ zur Astrée erinnert, welche, solange das Hôtel de Rambouillet in Flor war, erschienen.

erregt hatte, wusste auch d'Urfé bei seinen Zeitgenossen hervorzurufen.

Der Verfasser der „Astrée“ fühlte jedoch wohl den Widerspruch zwischen der Sprache, welche er seine Schäfer reden lässt, und ihrem Stande, und bezeichnend für die Auffassung der Standesbegriffe in jener Zeit ist das, was er zur Entschuldigung seines Verfahrens vorbringt. Die Gründe freilich, welche er dafür anführt, dass er nicht wie Sanazzaro Arkadien als Schauplatz der Handlung genommen hat, sind sehr gesunde und zeugen von poetischem Gefühl. Doch wir wollen den Autor selbst reden lassen*): . . . . . . „Que si quelqu'un me blâme de t'avoir choisy un theatre peu renommé en l'Europe, t'ayant éleu le Forests, petite contree & peu cognue parmy les Gaules; responds leur, ma Bergere que c'est le lieu de ta naissance, que ce nom de Forests sonne je ne sçay quoy de champestre, & que le pays est tellement composé, & mesme le long de la riviere de Lignon, qu'il semble qu'il convie chacun à y vouloir passer une vie semblable. Mais qu'outre toutes ces considerations, encore j'ay jugé qu'il valoit mieux que j'honorasse ce pays, ou ceux dont je suis descendu, depuis leur sortie de Suobe**), ont vescu si honorablement par tant de siecles, que non point une Arcadie, comme le Sannazare. Car n'eust esté Hesiode, Homere, Pindare, & ces autres grands personnages de la Grece, le Mont de Parnasse, ny l'eau de Hypocrene, ne seroyent pas plus estimez maintenant, que notre Mont d'Isoure, ou l'onde de Lignon. Nous devons cela au lieu de nostre naissance & de nostre demeure, de le rendre le plus honoré & renommé qu'il nous est possible. Que si l'on te reproche

---

*) L'Autheur à la Bergere Astree. (I. Theil. Lyon 1619.)

**) D'Urfé's Ahnen waren deutsche Adlige. (Auch im Elsass heissen die Deutschen jetzt noch „Schwoben“.) Norbert Bonafous, der Verfasser einer 1846 bei Didot in Paris erschienenen sonst sehr gründlichen Monographie über die „Astrée“ scheint diese Stelle nicht gelesen zu haben, sonst würde er sich nicht dafür entschieden haben, d'Urfé's Ahnen als Franzosen gelten zu lassen.

que tu ne parles pas le langage des villageois, et que toy, ny ta troupe ne sentez guieres les brebis, ny les chevres; responds leur ma Bergere, que pour peu qu'ils ayent cognoissance de toy, ils sçauront que tu n'as pas, ny celles aussi qui te suyvent, de ces Bergeres necessiteuses, qui pour gagner leur vie conduisent les troupeaux aux pasturages: mais que vous n'avez toutes pris cette condition, que pour vivre plus doucement et sans contrainte. Que si vos conceptions & paroles estoyent veritablement telles, que celles des Bergers ordinaires, ils auroyent aussi peu de plaisir de vous escouter, que vous auriez beaucoup de honte à les redire. Et qu'outre cela, la pluspart de la troupe est remplie d'amour, qui dans l'Aminte fait bien paroistre qu'il change & le langage & les conceptions, quand il dit:

»Queste seule hoggi raggionar d'Amore
Sudranno in noua guisa, ê ben parrassi.
Che la nuia deitá sia qui presente
In se medesma, non ne suoi ministri
Spireró nobil senzi à rozi perri
Radolciró de le lor lingue il suono.«*)

Hätten d'Urfé und seine Nachbeter wirklichen Sinn für Natürlichkeit gehabt, so würden sie vor allen Dingen auf die zahlreichen Pastourellen gefusst haben, welche die Geschichte von Robin und Marion behandeln und von denen gewiss Vieles im Volksmunde lebte. In einem 1834 erschienenen Werke (les Trouvères Cambrésiens par Arthur Dinaux. Valenciennes 1834) wird berichtet, dass das Lied „Robin m'aime, Robin m'a“ noch

---

*) Diese Stelle bezieht sich auf den Prolog des Amor und heisst in Wirklichkeit:

»Queste selve oggi ragionar d'Amore
S'udranno in nuova guisa: e ben parrassi,
Che la mia Deità sia qui presente
In se medesma, e non ne' suoi ministri
Spirerò nobil sensi a' rozzi petti;
Raddolcirò nelle lor lingue il suono.«

(L'Aminta e le poesie amorose di Torquato Tasso Milano 1805.)

immer im Munde der jungen Bäuerinnen des Hennegau, besonders in der Gegend von Bavai sei. Man scheint im 17. Jahrhundert die Pastorale von Adam de la Halle selbst nicht mehr gekannt zu haben, wie dies ja bei der Verachtung für die ältere nationale Litteratur, welche seit der Einwirkung der Renaissance Mode war, nur natürlich ist. Und doch ist das Grundthema der Schäferspiele des 17. Jahrhunderts dasselbe wie in Robin und Marion. Freilich bei Adam de la Halle ist Alles, die Anhänglichkeit der Marion an Robin*) sowie die Episoden derb natürlich gehalten. Man fühlt sofort, es sind echte Bauern, die uns vorgeführt werden. Wie wohlthuend sticht die Derbheit dieser Hirten, selbst wenn sie die Grenze des Erlaubten überschreitet, ab gegen die durch schöne Worte verhüllte Sinnlichkeit in den Pastoralen des 17. Jahrhunderts. Wir wollen hier nur einiges anführen, das bezeichnend ist für jene Natürlichkeit z. B. Die Scene, wo alle Hirten auf der Wiese gemütlich beisammen sind. Marion beginnt**):

»Or pour pensons un jeu.«

Es werden mehrere Vorschläge gemacht; schliesslich sagt Gautier:

»Faisons un pet pour nous esbatre,
Je n'i voi si bon.«

Robin erwidert entrüstet:

»Fi! Gautier:
Savés si bel esbanviier
Que devant Marote m'amie
Avés dit si grant vilenie
Dehait ait par mi le musel
A cui il plaist ne il est bel
Or ne vous aviegne jamais.«

Gautier: »Je le lairai pour avoir pais.«

---

*) Siehe auch die Pastourellen über Robin und Marion in Bartsch's altfranzösischen Romanzen und Pastourellen. Wie hübsch ist z. B. der Schluss der von dem Grafen Jehan de Braine gedichteten Pastourelle (Seite 226).

**) Siehe die Ausgabe von „Robin et Marion“ in: Monmerqué et Michel: „Le théâtre français au moyen-âge.“

Nichtsdestoweniger trägt er später ein schmutziges Lied vor:

»Audigier dist Raimberge, bouse vous di ».......«,

aber Robin verbietet ihm fortzufahren. Diese Scene gibt Monmerqué in einer Note Veranlassung zu folgender Bemerkung: „.... La délicatesse de nos bergers du bon vieux temps en est choquée et Robin qui déjà, par égard pour Marion, avait imposé silence à Gautier, se voit de nouveau dans la nécessité de l'empêcher de continuer son scandaleux récit.“

Diese „Delicatesse“ ist nur ein Phantasiegebilde des Herausgebers. Der ganze Charakter des Stückes spricht dagegen. Robin selbst, als er in einem Spiele (as rois et as roines) vom Könige, welcher das Recht hat, an jeden eine Frage zu stellen, gefragt wird,

»Robin, quant une beste naist,
A coi sès-tu qu'ele est femele«

scheut sich nicht vor einer Unfläthigkeit, indem er antwortet:

»Sire, rois, au cul li wardés.«

Diese kurze Probe macht es klar, dass die Hofpoesie des 17. Jahrhunderts nicht auf diese alten Muster zurückgehen konnte, selbst wenn sie dieselben gekannt hätte. Wenn nun die pastoralen Dichtungen des Mittelalters ganz ohne Einfluss blieben auf die Pastorale des 17. Jahrhunderts, so übten die Ritterromane des 16. Jahrhunderts um so mehr Einfluss auf die Gestaltung der pastoralen Gattung. Selten hat ein Werk solchen Beifall gefunden als der Roman von Amadis von Gallien mit seinen Fortsetzungen. Der Glanz des Rittertums war dem Anstürmen einer neuen Zeit gewichen, und der hohe Adel musste sich freuen, in einem Produkte der Phantasie das wieder zu finden, was ihm die Wirklichkeit versagte. Grosse, kulturgeschichtliche Umwälzungen gehen nie ohne grosse innere Kämpfe der Individuen vor sich. In solchen Zeiten haben poetische Werke, welche das verloren gegangene Ideal in geschickter Weise zum Vorwurfe nehmen, grosse Wirkung, denn sie füllen eine Lücke aus im Herzen jedes Einzelnen. Spätere Geschlechter können freilich meist nicht

begreifen, wie solche Werke einst solche Wirkung machen konnten; aber derjenige, welcher die gesellschaftlichen, religiösen und politischen Zustände der betreffenden Epoche kennt, wird um so leichter verstehen, warum dies geschah. Und so müssen wir auch bei Beurteilung des Amadis-Romanes zu Werke gehen*); dass dieser für seine Zeit einen bedeutenden ethischen Wert gehabt hat, kann keinem Zweifel unterliegen. Es ist bezeichnend für diesen Wert, dass selbst Cervantes, der doch den vernichtendsten Streich gegen die Ritter-Romane geführt hat, dem „Amadis“ Gerechtigkeit widerfahren lässt; denn in der Scene des „Don Quijote“, wo der Pfarrer und der Barbier die Bücher des edlen Ritters von der Mancha verbrennen, schonen sie den Amadis.

Jedenfalls war es eine für die Entwickelung der französischen Prosa folgenschwere That, als der Seigneur des Essars sich daran machte, den spanischen Amadis ins Französische zu übersetzen. Ohne den Amadis können wir uns keine Astrée denken; der ganze Ton in diesem Roman erinnert an jenen, nur dass hier die Galanterie, welche zum Teil schon im Amadis vorherrscht in die äusserste Grenze des schäferlich Süsslichen gerückt ist. Es ist bezeichnend für den ganzen Geist der Schäferpoesie, dass d'Urfé das Natürliche, das er im Amadis hätte finden können, nicht übernahm, dagegen den abgeschmakten Zauberspuck**) sich sofort aneignete. Die Nachfolger d'Urfés, die Dichter der Pastoralen überbieten sich einander in Benutzung von Hexenmeistern, Zauberern und Orakeln zur Lösung des dramatischen Knotens. In solchen Scenen lässt die Abgeschmacktheit der Sprache

*) Im Amadis rafft sich der mittelalterliche Geist noch einmal zu einer letzten, litterarischen That auf; es ist dieser Roman eine Art litterarische Nachlese.

**) Ohne die zahlreichen Verzauberungen wäre der „Amadis“ auch für einen modernen Leser, der sich in den Geist des 16. Jahrhunderts hineinzuversetzen versteht, eine gar nicht unangenehme Lectüre. Die Zaubereien und prophéties der verschiedenen im Romane vorkommenden magiciens, welche uns heute abgeschmackt erscheinen, mögen gerade die adelige Gesellschaft des 16. Jahrhunderts angezogen haben.

nichts zu wünschen übrig. In wieweit der Grund zu sprachlichen Abgeschmacktheiten schon in Amadis gelegt war, können wir leicht ersehen, wenn wir den Wortlaut einiger Prophezeihungen (prophéties) anführen, wie sie dort von weisen Zauberern und Zauberinnen gewöhnlich auf Tafeln an irgend einem heiligen Orte eingeschrieben sich finden. Z. B. im Amadis de Grèce, X. Buch, Capitel 65: Prophéties de la reine d'Argenes:

»Quand le seul avec la seule sera seul, sçaura le seul que seul peut estre seul.«

Oder eine prophétie des Zauberers Alquif:

»Quand la belle Diana sera pleine du resplendissant Apollo, la maison de sa première exaltation sera vuide pour la plus grande impression de sa conjonction, disposée à plus hauts sacrifices que les lits des appareilleurs.«

Oder die prophétie der berühmten Fee Urganda:

»Quand le fils de la brave Lyonne prendra vie des criz de sa mère, ceux qui ont logé la gloire en Grèce la perdront, pour ailleurs l'aquérir plus grande.«

Diese 3 Prophezeihungen werden von der Königin von Argenes, vom weisen Zauberer Alquif und von Urganda nach Beendigung der Festlichkeiten zu Ehren der drei jungen Ehepaare: Florisel de Niquée (Sohn des Amadis de Grèce) und Helene, Falanges d'Astre und seiner Alastraxerée, Anaxartes und Oriane, auf je einer kupfernen Tafel gegenüber dem grossen Palast in Konstantinopel, in griechischen Buchstaben geschrieben, aufgestellt.

Man kann sich, wenn man derartige Sätze liest, des Eindrucks nicht erwehren — der uns auch an vielen Stellen der „Astrée“ und der Pastoralen überkommt, als ob irgend ein Spassvogel eine Parodie hätte schreiben wollen. Um so mehr ist man erstaunt, zu finden, dass Vieles wahr und natürlich geschildert ist. Ja gerade in denjenigen Teilen, in welchen der Schäfer Darinel eine Rolle spielt, findet sich manches Gute, das den Dichtern der Pastoralen hätte zum Vorbild

dienen können. So z. B. die Lieder, welche Darinel zum Zeitvertreib seiner Herrin und der ganzen ritterlichen Gesellschaft singt. Wir wollen nur eines dieser Lieder anführen*):

»A Dieu ville vous command,
Il n'est plaisir que des champs.
L'autr' hièr je trouvay Silvette
Son petit troupeau gardant,
Quand je l'avisay seulette
S'amour allay demandant
A Dieu etc.

A quoy pensez-vous bergère
En ceste fleur de quinze ans?
La beauté passe légèrement
Comme la Rose au printemps.
A Dieu etc.

Fille qui ne fait amy
De tout son désir content,
On ne fait cas ne demy
De son teint ne son corps gens.«

Der Ton in diesem Liede erinnert ganz an die altfranzösischen Pastourellen, denen es schon durch den Refrain und den Eingang l'autr' hier ähnelt. Ganz im alten pastoralen Geiste gehalten ist auch die zehnte Strophe:

»Voicy un chapeau de paille
Un couvrechef bavolant.
Combien que le don peu vaille,
Le coeur est franc et vaillant.«

Um nun auf die „Astrée" **) zurückzukommen so würde es schwer sein, eine genaue Charakteristik derselben zu geben;

*) X. Buch, Cap. LXIIII: Chant rustique de Darniel.

**) Es sei hier bemerkt, dass auf der Frankfurter-Stadt-Bibliothek ausser der Ausgabe des I. und II. Bd. von 1619, noch der III. Bd. 1618, und der IV. 1624 in Paris bei Toussaints du Bray, sowie der V. Bd. 1625 in Paris bei Robert Fouet erschienen, vorhanden sind. Diese 3 Bände von 1618, 1624 u. 1625 sind als die ersten Drucke zu betrachten, welche von diesen Bänden vorhanden sind. Bonafou's Angabe (S. 71 a. a. O.), dass der III. Bd. 1619 erschienen sei, wäre also zu berichtigen.

denn dieser Roman hat neben grossen Schwächen so grosse Vorzüge, dass man stets Gefahr läuft, ihn zu gut oder zu schlecht zu beurteilen. Für unseren Zweck wird es genügen, wenn wir diejenigen Punkte hervorheben, welche in Bezug auf das Pastoral-Drama sich wichtig erweisen. Was zunächst das Stoffliche betrifft, so hat die „Astrée“ für einige Pastoralen die Fabel, für andere Episoden geliefert. Aber wichtiger als das Stoffliche ist der Geist, welcher von dem Romane auf das Schäferspiel übergeht. Die Verehrung des Weibes und die unbedingte Herrschaft desselben über den Mann durch das Medium der Liebe ist das Grundthema von d'Urfé's Roman. Diese Einseitigkeit verleitet natürlich den Autor zu Uebertreibungen und Geschmacklosigkeiten. Aber andererseits verleiht diese Verherrlichung des Weibes und der unbedingten Loyalität gegen dasselbe dem Buche ein gewisses Streben nach Wohlanständigkeit, welches bei der Zuchtlosigkeit der Redeweise, wie sie vor d'Urfé gang und gäbe war, als ein hohes Verdienst zu betrachten ist. Es ist der „gute Ton“, welcher mit der „Astrée“ in der französischen Litteratur seinen Einzug hält.*) Dieses Streben nach Wohlanständigkeit und Maass giebt sich mehr in der äusseren Form kund, als in der Gesinnung**) der Helden des Romans. Diese stolzen, langen Perioden, welche selbst, wenn die Rede den höchsten Ausdruck der Leidenschaft annimmt, nicht schroff abbrechen, sondern ruhig, wie die Wellen eines breiten Stromes ineinanderfliessen, athmen schon jenes ruhige Maasshalten, jene selbstbewusste Grösse und jene Formenschönheit, welche das Kennzeichen des französischen Klassicismus ist.

Das Grundthema der „Astrée“ ist nun auch das der Schäferspiele geworden; auch das Streben nach schöner Form und Wohlanständigkeit ist vorhanden, wenn auch selten durchgeführt, wie wir sehen werden.

---

*) Was d'Urfé in der Litteratur, das wollte das Hôtel de Rambouillet für die Gesellschaft leisten; das Programm der „Astrée“ wird im Hôtel de Rambouillet practisch auszuführen versucht.

**) Diese kann nicht immer das Zeitalter Heinrich's IV. verleugnen; die Sinnlichkeit bricht von Zeit zu Zeit doch durch, wie schon oben bemerkt.

Zunächst fallen in den Kreis unserer Betrachtung diejenigen Autoren, welche vor dem Erscheinen der „Astrée" Pastoralen geschrieben haben. — Wir beginnen mit Nicolas de Montreux*), einem Dichter, dessen Thätigkeit zum grossen Teile noch in das 16. Jahrhundert fällt, den wir aber nicht unerwähnt lassen dürfen, weil er in Frankreich der erste Nachahmer des George von Montemayor gewesen ist. Unter dem Titel: „Les Bergeries de Juliette" schrieb er einen Novellen-Cyklus, welchem als Rahmen die Liebesintriguen einer Gesellschaft von Schäfern und Schäferinnen dienen, die sich um die schöne Schäferin Juliette als Mittelpunkt gruppirt. Die Novellen selbst sind gut erzählt. Das Buch, wie alle Werke des Dichters, unter dem Pseudonym Ollenix du Mont Sacré (Anagramm von Nicolas de Montreux) erschienen**), ist dem François de Bourbon, Prince de Conti gewidmet. In demselben Jahre***) erschien von ihm auch eine Pastorale „Athlète" betitelt, welche überhaupt die erste, nach der Renaissance-Zeit in Frankreich erschienene ist. Montreux scheint von den Italienern nichts gelernt zu haben, in der phantastischen Anlage des Stückes aber den Spaniern gefolgt zu sein. Der Inhalt dieser Pastorale ist in Kurzem folgender:

Delfe, eine berühmte Zauberin, welche von Ménalque nicht geliebt wird, weil er seine Neigung der Athlète zugewandt, sucht sich ihrer Nebenbuhlerin zu entledigen. Sie giebt dem Schäfer Rustic, einem von der Athlète verschmähten Liebhaber, einen vergifteten Apfel, indem sie ihm vorspiegelt, wenn seine Angebetete von diesem Zauberapfel esse, werde sie ihre Liebe zu Ménalque vergessen. Rustic jedoch glaubt, dass die Schäferin von ihm den Apfel nicht nehmen wird und

*) Nicolas de Montreux, aus einem adligen Geschlechte der Provinz Maine stammend, geb. 1561, lebte meist zu Paris, wo er auch wahrscheinlich, jedenfalls nicht vor 1608 starb.

**) Le Premier Livre des Bergeries de Juliette. Par l'Invention d'Ollenix du Mont Sacré, Gentil-homme du Maine. A Paris. Chez Gilles Beys, ruë S. Jacques, au lis blanc. MDLXXXV.

***) Es sei hier gleich bemerkt, dass alle Zahlenangaben auf „Frères Parfaict, histoire du théâtre français" basieren.

bedient sich der Vermittelung des Ménalque, welcher seiner Geliebten den Apfel überreicht. Die Wirkung des Giftes zeigt sich sofort, und Ménalque will mit seiner Geliebten sterben, da ohne sie das Leben doch keinen Wert für ihn hat. Delfe, welche fürchtet, durch den Tod der Athlète auch Ménalque zu verlieren, giebt dem Mädchen ein Gegengift und vermittelst ihrer Kunst heilt sie auch den Rustic von seiner Liebe. Das Wunderbarste aber ist, dass die Zauberin, durch ihre „charmes" das Geheimnis findet, sich selbst von der thörichten Liebe zu Ménalque zu befreien.*)

Man sieht, von pastoralem Charakter ist in dem Stücke nichts zu finden. Die Personen könnten eben so gut Hofleute sein, als Hirten. Den Mittelpunkt der Intrigue bildet die Zauberkunst; sie bietet dem Dichter ein bequemes Mittel, die Verwickelung zu lösen. — Die beiden übrigen Pastoralen von Montreux: „La Fable de Diane"**) (am 10. October 1593 zuerst auf der Scene erschienen) und „L'Arimène"***) (am 25. Februar 1596 in Gegenwart des Duc de Mercoeur aufgeführt) scheinen noch schlechter zu sein, als Athlète, da Frères Parf. sie nicht einmal einer Analyse für wert halten.

Die beiden anderen Dichter, welche gegen Ende des Jahrhunderts Pastoralen verfasst haben, haben auch nur Mittelmässiges geleistet. Von Du Souhait, bekannt durch sein Trauerspiel „Radégonde" und eine schlechte Uebersetzung der Iliade, erschien 1596 die Pastorale: „Beauté et Amour", welche weiter nichts ist, als eine kalte und langweilige Allegorie: Schönheit und Liebe streiten sich um den Vorzug; der Streit wird erledigt durch ein Urteil, welches der Schönheit den Preis zuerkennt.†)

1598 erschien von Pierrard Poullet eine Pastorale, betitelt: „Clorinde" ou „Le Sort des Amans", deren Stoff (nach

---

*) Frères Parfaict: Histoire du théâtre français, Tome III. Paris 1745. S. 477 u. 78.

**) Parf. III, 495.

***) Ibid. 526.

†) Ibid. 517.

Parf.*) eigene Erfindung des Autors sein soll. Sie macht ihm übrigens nicht viel Ehre. Der Inhalt des in Prosa geschriebenen, 5 Akte langen Stückes ist in Kurzem der: Die Bosheit einer Zauberin entzweit Clorinde mit ihrem Liebhaber und hat schliesslich die Genugthuung, diese Schäferin mit einem Anderen vermählt zu sehen.

Die erste Pastorale im neuen Jahrhundert schrieb La Valletrye, über dessen Leben nichts bekannt ist. Dem eigentümlichen Titel der Pastorale**): „La Chasteté Repentie“ entspricht eigentlich bloss die Schlusspointe des Stückes, das auch dadurch besonders erwähnenswert ist, als hier zum erstenmale Gott Amor in Person auftritt. Der Gang der Handlung des in Alexandrinern abgefassten Stückes ist ungefähr folgender:

Erster Akt: Amor rühmt seine Macht. Zweiter Akt: Diana rühmt die ihrige. Dritter Akt: Der Schäfer Merlymphe unterhält sich mit der Schäferin Amarante über die Freuden der Liebe. Vierter Akt: Der Schäfer Myrtil und die gleichgültige Cloris singen das Lob der Gesetze Dianas. Die Göttin, welche in Person erscheint, bestärkt beide in ihrem Entschlusse, keusch zu leben. Fünfter Akt: Diana und Amor, von den zwei Schäferpaaren gefolgt, streiten sich um die Oberherrschaft. Amor trägt den Sieg davon, indem Myrtil und Cloris sich seinen Gesetzen fügen. Diana, von ihren Anhängern verlassen, muss dem Sieger Amor folgen,***) welcher ihr räth, sich nicht länger zu verstellen. Sie verspricht es:

»Car on me pensera tousjours Vierge aussi bien
Comme si je l'estois, quand on n'en sçaura rien.«

Nun kommt die Nutzanwendung: Amor wendet sich zum Schluss an die Zuschauer und fordert sie auf, sich die folgsame Göttin zum Muster zu nehmen:

---

*) III, 536.

**) Ein Verzeichnis seiner übrigen Werke findet sich bei Parf. IV, 46.

***) Der Grundgedanke in Tasso's „Aminta“ ist derselbe: Silvia, die Jägerin, welche die Liebe verachtet, wird schliesslich von ihr ergriffen. Aber bei Tasso tritt Amor nur im Prolog auf und seine Allmacht wird durch die Handlung des Stückes, nicht durch sein persönliches Eintreten bewiesen.

«Faites de vostre honneur, comme elle fait du sien,
Qui tousjours est entier, mais qu'on en sçache rien.
Et par elle apprenez que les plus fines Dames
De pareilles douceurs entretiennent leurs ames
Dedans leurs cabinets, et que bien sottes sont
Les filles aujourd'hui, qui comme elles ne font.«

Wenn schon die Metamorphose, welche der Dichter hier mit der Diana vornimmt, unser ästhetisches und sittliches Gefühl empört, da wir uns Diana nicht anders, als keusch vorstellen können, so ist doch das Empörendste die Nutzanwendung für die Zuschauer. Die Ausschweifungen der Zeitgenossen sollten durch einen mythologischen Vorgang, den sich aber der „Dichter" gewaltsam konstruirt hat, gerechtfertigt werden. Die Allgewalt der Liebe zu schildern, diese Aufgabe war ja der Pastorale seit Tasso vorgezeichnet, aber nie ist diese Aufgabe in so obscönem Sinne gelöst worden, als hier.

Ehe wir zu Hardy übergehen, haben wir uns noch ausführlicher zu verbreiten über eine in Prosa geschriebene Pastorale: „Bergerie" von Antoine de Montchrestien*), 1603 aufgeführt. Der in einer Sammlung der Dramen M.'s**) als letztes Stück erschienenen Pastorale geht ein Quatraïn voran, welches lautet:

*) Antoine de Montchrestien (oder Moncrestien) war der Sohn eines Apothekers aus Falaise. Sein Leben war reich an Wechselfällen. Er war in viele Händel verwickelt und musste sich, kaum verheiratet, nach England flüchten, da er des Mordes angeklagt war. Auf Fürbitten des Königs Jakob I. bei Heinrich IV. durfte er wieder nach Frankreich zurückkehren. Nach seiner Rückkehr führte er ein wenig ehrenvolles Leben (man beschuldigte ihn sogar der Falschmünzerei) und wurde schliesslich als Emissär der Versammlung von La Rochelle, welche ihn ausgesandt hatte, um Truppen anzuwerben, überfallen und niedergemacht. (7. Oktober 1621.) Sein Leichnam wurde auf gerichtliches Urteil hin geschleift, seine Glieder zerbrochen und dann verbrannt. (16. Oktober 1621.)

**) Les Tragédies de Antoine de Montchrestien, sieur de Vasteuille A Rouen. Chez Jean Petit dans la Court du Palais. Ohne Jahresangabe.

»L'aveugle Enfant, qui les Dieux seigneurie
Et tient la terre en sa possession;
M'a fait escrire en ceste Bergerie
Sous des noms faints ma vraye passion.«

Hierauf folgen 10 Sonette, welche von der Liebe des Dichters handeln und voll der gesuchtesten Antithesen sind.

Im Prolog des Stückes tritt, ganz wie bei Tasso, Cupido auf und rühmt sich seiner Macht:

»Encore que je vous semble petit, je suis le grand Dieu d'Amour, qui commande absolument au Ciel, à la Terre, à la Mer et aux Enfers . . . . . «

Die Einwirkung der griechischen Idyllendichter sehen wir in der Anspielung auf den Tod des Adonis*), welche Amor macht: . . .

»Mais j'apperçoy que vous estes tous esmerveillés de me revoir en ce lieu, que j'avais, ce sembloit du tout abandonné à la mort d'Adonis le mignon de ma mère, en la place duquel succédoit le Dieu Mars.«

Dann kommt eine Anspielung auf die Liebschaft zwischen Mars und Venus. Wir sehen also hier, wie wir dies auch bei den übrigen Dichtern von Pastoralen finden werden, das Zuhülfenehmen der antiken Mythologie, wobei aber gewöhnlich Alles durcheinander gemengt wird. Das Stück des Montchrestien, zu dessen Analyse wir nun übergehen wollen, zeigt uns, wie schon vor der „Astrée", aus Italien die süssliche pointierte Schäfersprache eingedrungen war. Alle Abgeschmacktheiten der Schäferpoesie sehen wir in dieser Pastorale schon in voller Blüte. Der Gang der Handlung (wenn man ein planloses Aufeinanderfolgen von Dialogen und Episoden überhaupt Handlung nennen kann) ist folgender:

---

*) Siehe Bion's Grablied auf den Adonis, als erstes Idyll in den Ausgaben verzeichnet. Dieses chönste Idyll des Bion, ein herrliches Stück Poesie, voll reiner und tiefer Empfindung, beginnt:

Αἰάζω τὸν Ἄδωνιν ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις.

I. Akt.

Der Schäfer Fortunian wird von der alten Schäferin Philistille belauscht, als er in einem Monologe von seiner Liebe zu Dorine redet. Die Schäferin gelobt Verschwiegenheit.

Philistille: »Tu doutes encor de moy?«

Fortunian: »Non, non, Philistille: mais mon serment . . . . .«

Philistille: »C'est un serment d'Amoureux*), c'est asses s'il dure un quart d'heure.»

Ausser Fortunian führt uns der Dichter noch eine Reihe von Verliebten im ersten Akte vor: Blondin liebt Celestine und Grinand deren Schwester Lucrine. Der Erstere beginnt gleich mit einer Antithese:

»Celeste Beauté qui me fais desrober à moy
pour me donner à toy«

sagt er in einem Monologe. Ebenso ist das Lied, welches Grinand singt, voller Antithesen:

»Maintenant que les Bocages
Les Forests et les rivages
Les Campagnes et les près
Diaprès
Ont un beau Printemps de fleurs
Je n'ay qu'un Hyver de pleurs.
. . . .
. . . .
La Genisse dans la prée
Suit d'une course égarée
A travers le fil d'une eau
Le Taureau.**)
Je suy celle qui me fuit
Et fuy celle qui me suit.«

Es folgen noch zwei Liebespaare: Alertine, welche vergebens sich um die Liebe des Schäfers Mirthonis bewirbt, und Cornilian, welcher von der Jägerin Aglaste

---

*) Dieser Gedanke der Wertlosigkeit der Eide vou Liebenden findet sich auch in der „Astrée“.

**) Vergl. hierzu Akt I, Scene I des Aminta.

mit seinen Anträgen zurückgewiesen wird. Die Antwort der Aglaste klingt fast wie eine Satyre auf die konventionelle Schäfersprache:

»Ces coups, ces playes, ces blessures d'Amour sont, comme je croy, autant de contes. Pour moy, je n'en vi jamais, tu me feras grand plaisir si tu m'en monstres, alors j'essay'ray de t'en guarir.«

Cornilian lässt sich hierdurch von seiner Liebe nicht abhalten. Während er die Aglaste in einem Monologe seine „Ninfe" und „Maîtresse" nennt, springt der eifersüchtige Mirthonis, welcher die Schäferin ebenfalls anbetet, hinter einem Busche hervor und ruft:

»Tu mens, poltron!«

Cornilian: »Ha! coquin, si le Dieu Pan n'avait deffendu les querelles, je te ferois bien remascher ces parolles.«

Mirthonis: .... »Cette ordonnance du Dieu Pan te vient fort à propos.«*)

Der Streit endigt damit, dass beide Schäfer beschliessen, die Nymphe selbst zu fragen, wen sie vorziehe.

Ein Chor von dreizehn sechszeiligen Strophen schliesst den Akt, indem er die Macht des Friedens schildert, welcher nach dem schrecklichen Kriege**) eingetreten sei, und sich freut, dass nunmehr auch Amor sich wieder in Arkadien niedergelassen hat.

Der II. Akt

besteht aus einer Reihe eben so lose zusammenhängender Scenen, wie der erste. In der ersten Scene tritt Cupido auf, welcher, erzürnt über die Sprödigkeit der Dorine, die, allein von allen Schäferinnen sich seiner Macht wiedersetze, droht, sie zu züchtigen.***) — In der zweiten Scene sucht Philistille

---

*) Ein ähnlicher Gedankengang findet sich in Schiller's „Maria Stuart": „Sir, dieser Mortimer starb euch sehr gelegen!" sagt Burleigh zu Leicester.

**) Anspielung auf den Bürgerkrieg, welchem Heinrich's IV. Thronbesteigung ein Ende machte.

***) Ganz, wie Cupido im Prolog des „Aminta" sich vornimmt, die spröde Silvia zu züchtigen.

der Jägerin Dorine vergebens die Freuden der Liebe zu schildern; diese zieht den Dienst Dianas dem Cupidos vor.

Philistille sagt:

»Oy bruire ces chastes lauriers, c'est d'amour qu'ils soupirent: voy ces vignes, elles embrassent amoureusement les ormeaux: voy cest hierre il se joint estroitement aux chesnes.« *)

In den folgenden Scenen werden Blondin und Grinand von ihren Angebeteten abgewiesen, obwohl sie, um die Herzen ihrer Schönen zu rühren, ein Lied zu ihrem Preise vortragen:

»Ninfes qui de beauté passés la Beauté mesme
Ayés ores le coeur aussi doux que les yeux.«

Die 4. Scene bringt eine Zurückweisung der Anträge des Formino von Seiten der Dioclaste. Sie hält ihm eine, für eine keusche, junge Schäferin sehr philosophische, Moralpredigt:

». . . . je ne hay point ton amour, mais je n'aime pas ta passion déréglée. Un feu caché sous la cendre ne laisse pas d'avoir de la chaleur, quoy qu'on ne l'apperçoive point.«

Die 5. Scene soll eine Nachahmung der Gesanges-Wettkämpfe bei Theokrit und Virgil sein. Der Gesanges-Wettstreit zwischen Cornilian und Mirthonis bleibt unentschieden, denn der zum Richter bestellte Schäfer Titire giebt vor, er müsse jetzt einen entlaufenen Bock suchen.

Ein Chor, welcher voller Marinismen ist, schliesst den Akt. Die letzte Strophe, welche eine Aufforderung enthält, zu lieben, so lange noch die Jugend blühe, lautet:

---

*) Die ganze Scene ist ein schlechter Abklatsch der I. Scene des I. Aktes von Tasso's Aminta:

Dafne: »Vorrai dunque pur Silvia,
Dai piaceri di Venere lontana
Menarne tu questa giovanezza? . . . . . .
. . . .
Veder pnoi con quanto affetto
E con quanti iterati abbracciamenti
La vite s'avvitichia al suo marito.«

»Toujours les espines demeurent
Mais les roses tombent en bas:
Aussi nos plaisirs bien tost meurent
Mais nos douleurs ne meurent pas.
Il faut donc dès la matinée
Cueillir la fleur de nostre amour,
Car nous la trouverions fanée,
Attendant sur la fin du jour.«

Der **III. Akt**

beginnt wiederum mit einem Monolog des Cupido, welcher über seine Misserfolge bei Dorine verstimmt ist. Auch die Zauberin Philistille beklagt sich (2. Scene), dass alle Zaubermittel nicht dazu geführt haben, Dorine in Fortunian verliebt zu machen.

Die 3. Scene bringt eine Liebeserklärung des Fortunian*) und eine Zurückweisung von Seiten der Dorine: »Meschant Fortunian, volleur de mon honneur (wie so, durch die Liebeserklärung?), jaloux de mon repos, bourreau de ma vie, je te voy donc encore?« ruft sie entrüstet.

4. Scene. Lucrine sucht den Blondin, welchen sie liebt, vergebens von seiner Neigung für ihre Schwester abzubringen.

5. Scene. Celestine giebt Grinand Hoffnung.

6. Scene. Der Knecht Alerin will sich an Formino, der sich über des ersteren Liebe zu Laudrine lustig gemacht hat, rächen. Er spiegelt der Dioclaste vor, Formino habe mit Dorine Untreue an ihr begangen. Das Mädchen ist in Verzweiflung.

7. Scene. Mirthonis und Cornilian bitten die schöne Aglaste, zwischen ihnen zu wählen. Die ganze antike Mythologie wird aufgeboten, um die Schäferin zu rühren.**) Diese,

---

*) Der Schäfer sagt u. A. ächt marinistisch: ». . . . . . tu ne me regarderas fois, qui ne me façe une playe: tu ne me feras playe qui ne me donne la mort, ... tu peux faire mourir au milieu de mille vies et revivre au milieu de mille morts.«

**) So sagt Cornilian in angeblicher Bescheidenheit: »Mais si mon peu de mérite t'empesche de me porter une affection réciproque; considère, divine Aglaste, que ceste Vénus a plus chéri son Adonis que le redoutable Mars et son Anchise que l'ingénieux Vulcan.«

welche die Scham davon abhält, sich zu erklären, spricht durch ein Zeichen ihre Entscheidung aus.

Der Chor, welcher den Akt beschliesst, giebt Rathschläge für Liebende und mahnt sie zur Vorsicht. Er schliesst:

»Aussi voit-on q'aux amours d'aujourd'hui
A l'inconstance ou donne la louange.«

IV. Akt.

In der 1. Scene wird dem durch Dorine's Sprödigkeit zur Verzweiflung getriebenen Fortunian, nachdem sich ihm das Echo als zweideutiges Orakel gezeigt, von den Najaden des Flusses, in den er sich stürzen will, Erfüllung seiner Wünsche prophezeit; der Schäfer beschliesst, sich noch nicht zu tödten.

2. Scene. Grinand rettet Lucrine aus den Händen eines gewaltthätigen Satyrs.

3. Scene. Blondin macht der Celestine Vorwürfe, dass sie den falschen Grinand vorziehe und ihn selbst betrüge. Er sagt ihr Lebewohl und flieht. Doch kaum ist er fort, als die Liebe zu ihm in der Schäferin erwacht. Nun würde sie ihn gerne zurückrufen.

4. Scene. Dioclaste giebt dem verleumdeten Formino, von dem sie glaubt, dass er nur komme, um ihr ihre Keuschheit zu rauben, eine trotzige Absage.

5. Scene. Mirthonis beklagt sich darüber, dass Aglaste den Cornilian ihm vorgezogen habe und glaubt, dass Alertine, welche den Mirthonis liebt, daran schuld sei. Im Zorn giebt er dem Mädchen einen Dolchstoss. Die Verwundete beklagt sich nicht: sie sterbe freudig von der Hand dessen, den sie liebe.

6. Scene. Aglaste und ihr Geliebter Cornilian sehen die Verwundete daliegen. Diese, welche glaubt, schon sterben zu müssen, ruft ihrer Schwester Aglaste zu: »C'a esté Mirthonis; mais ayés plustost soin de luy que de moy: car il est au desespoir; mais il n'y pensoit pas . . . . . Sauvés le je vous prie.«

Ein Chor aus sechs achtzeiligen Strophen, welcher die üblichen Nutzanwendungen macht, schliesst den Akt.

V. Akt.

1. Scene. Thionis beklagt sich, dass gerade seine Tochter Dorine das Loos getroffen habe, für Diana zu sterben. Mistin kommt herbei, um zu melden, dass Alles bereit sei zum Opfer. Dorine sterbe gern zur Ehre Diana's.

2. Scene. Ein Chor bittet in vier sechszeiligen Strophen Diana um Schonung für Dorine. Fortunian tritt auf, und als er die Zurüstungen zum Opfer sieht, will er für Dorine sterben. Da er aus dem Stamme des Herkules ist, so erfüllt sich der Spruch des Orakels:

> »Quand un Berger fidelle yssu du sang des Dieux
> De gré viendra s'offrir à souffrir mort cruelle,
> Pour délivrer la Ninfe à son amour rebelle;
> Diane appaisera son couroux furieux.«

Es werden also fortan der Diana keine Menschenopfer mehr geschlachtet werden, und die beiden Liebenden können sich heiraten.

Ein Chor, aus zwölf vierzeiligen Strophen, preist das goldene Zeitalter, welches aus der Vereinigung der beiden Liebenden hervorgehen werde:

> »Toute terre à l'envy portera toute chose
> Sans qu'on ouvre ses flancs par le coul tretrenchant.
> Sans espines croistra sur l'Espine la Rose,
> Et l'or se trouvera sans qu'on l'aille chercher.

Die 3., 4. und 5. Scene, welche noch angefügt sind, um die übrigen Liebespaare zusammenzubringen, verstärken nur den Eindruck des Langweiligen, Undramatischen, den das Ganze macht.

Wir haben eine ausführliche Analyse von Montchrestien's Pastorale gegeben, nicht ihres künstlerischen Werthes halber, welcher gleich Null ist, sondern, weil das Stück fast alle Figuren und Typen enthält, welche die folgenden Pastoralendichter verwendet haben. Wir haben bereits gesehen, dass Montchrestien bestrebt war, die Alten, hauptsächlich aber die Italiener nachzuahmen, und konstatirt, dass diese Nachahmung sich auf leere Aeusserlichkeiten erstreckte. Dagegen

wollte der Dichter, was ihm an Originalität abging, durch Vielseitigkeit ersetzen. Er nahm alles, was er nur an Episoden bei Tasso und Guarini zusammenbringen konnte, auf, und so haben wir, wenn wir sein Stück analysiren, ein Schema für das Material, welches zum Aufbau einer Pastorale, wie wir später sehen werden, mehr oder weniger dienen muss. Zunächst wird uns Cupido selbst angeführt, der, wenn er sonst gerade nichts Besseres zu thun hat, sich seiner Macht rühmt; dann haben wir da vor allen Dingen die unentbehrliche Zauberin, welche durch ihre Kunst irgend Jemandem helfen soll (sonst thut's auch ein Zauberer), eine ganz farblose Person; sodann den Verläumder (bei Guarini und Anderen ist es eine Verläumderin aus Eifersucht), den aufdringlichen Liebhaber und die aufdringliche Liebhaberin in einer psychologisch ganz unwahren Form; ferner ist vorhanden die Sprödigkeit der Schäferinnen, welche meist durch ein religiöses Motiv (Dienst der Diana), mitunter auch gar nicht, begründet wird und schliesslich immer zur Nachgiebigkeit gegen die Liebe umschlägt. Die Aufdringlichkeit der Liebhaberin wird immer in zu starken Farben aufgetragen, ebenso die Gleichgültigkeit der Liebhaber; doch ist keiner in Darstellung der Abneigung eines Schäfers gegen eine Schäferin so abgeschmackt gewesen, als unser Montchrestien.*) Keine Einzige dieser Aufdringlichen hat auch nur eine Ader von dem warmen, poetischen Leben des „Käthchen von Heilbronn“.

Es kommt nun noch hinzu das Lob auf das goldene Zeitalter, die Errettung eines Opfers für Diana durch einen treuen Liebhaber, Befreiung einer Schäferin von der Gewaltthat eines wollüstigen Satyrs, und zuletzt fehlt auch nicht das Echo, als Orakel für Liebende. Das letztere Motiv, als Reimspielerei mit Vorliebe benutzt, findet sich zuerst bei Poliziano**), dann bei Guarini.

---

*) I. Akt, 4. Scene: »Alertine: Adieu donc, ingrat Berger.
Mirthonis: Adieu, sotte Nymphe.«

**) In seinem „Orfeo“.

Alle diese Motive (wir werden später noch einige andere kennen lernen) bilden einen konventionellen Zaun, über den der Dichter nicht hinaus darf. Die eigentliche Aufgabe der Pastorale, ländliche Charaktere vorzuführen, ist nie gelöst, nicht einmal versucht woreen. Die Helden aller Pastoralen von Tasso bis Quinault sind Salonschäfer. Man kann nicht sagen, dass der Gegensatz zwischen der Einfachheit des Landlebens und dem Leben am Hofe nicht gefühlt worden sei — viele Stellen in den Pastoralen heben diesen Gegensatz ausdrücklich hervor — aber da man für den Hof schrieb, musste man auch seine Sprache reden, einerlei ob der Held des Drama's Myrtil oder Caesar hiess. — Wirklich blieb also an den Pastoralen nichts pastorales, als der Titel: hie und da spricht einer der Schäfer von einem Hammel, den er suchen muss, aber man merkt, er thut es nur, damit der geneigte Zuhörer oder Leser nicht vergesse, dass das Stück eine Pastorale sei. Dem Dichter einer Pastorale blieb als Aufgabe nur, unter Beimischung konventioneller Episoden, an spröden Schäferinnen und treuen Schäfern, welche aber nur marinistisch und pointiert reden dürfen, die Macht der Liebe zu zeigen, und, durch Einstreuung von Chören und Einzelgesängen, dem Ganzen, welches an und für sich schon undramatisch ist, eine lyrische Färbung zu geben. So konnte es nicht fehlen, dass, wie in Italien, auch in Frankreich unter italienischem Einfluss (Entwickelung der Musik und des Theater-Maschinenwesens) die Pastorale allmählich sich zur Oper entwickelte. Man hatte ja von Anfang an die Pastorale als leichtere, dramatische Kost betrachtet, und schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts war es üblich geworden, dass jeder Autor, der einen Band Dramen herausgab, am Schlusse des Bandes, als eine Art Nachtisch, eine Pastorale brachte. Die „Bergerie“ des Montchrestien trägt z. B. so den Stempel des Rohen, Unkünstlerischen in Sprache und Gedanken, und ist so ganz ohne zusammenhängende, vernünftige Handlung, dass man, wenn nicht der Dichter in dem oben erwähnten Quatrain ausdrücklich bemerkt hätte, er wolle in dieser Pastorale seine eigene Liebe schildern, meinen könnte, Montchrestien habe

das Stück nur geschrieben, um den üblichen Schluss des Bandes zu haben.*)

Auch Hardy, zu den wir jetzt übergehen, schliesst jeden Band der 1623—28 erschienenen Sammlung seiner Dramen mit einer Pastorale. Die erste dieser Pastoralen, betitelt: „Alphée" ou „la Justice d'Amour," deren Stoff angeblich vom Autor selbst erfunden ist, wurde (nach Parf.) 1606 aufgeführt. Der Inhalt des Stückes ist in Kurzem folgender: Isandre, ein alter, arkadischer Hirt, dem von dem Orakel prophezeit worden ist, dass die Heirat seiner schönen Tochter Alphée seinem Hause grosse Unruhen verursachen würde, beschliesst, um diesen zu entgehen, sie nicht zu verheiraten und hütet sie deshalb ängstlich zu Hause. Doch einst, als er sie zum Feste der „Palilies" mitnimmt, verliert er sie im Gedränge. Ein junger Schäfer Daphnis trifft die Verirrte und geleitet sie nach ihrer Wohnung. Unterwegs knüpft sich zwischen beiden der Anfang eins Liebesverhältnisses an. Der Vater ist natürlich verstimmt über die neue Bekanntschaft seiner Tochter und hält sie strenger verwahrt, als je. Durch die Angeberei der Corine, einer nicht mehr in der ersten Jugendblüte stehenden Zauberin,**) sieht sich das verliebte Paar ohne Hoffnung. Ein Satyr liebt nun Corine, welcher seine Liebe nur zu Spott und Zeitvertreib dient, während er selbst von einer Dryade leidenschaftlich geliebt wird, die ihrerseits die feurige Liebe des schönen Eurial missachtet, so dass dieser von Sinnen kommt. Die Schäferin Melanie liebt hinwiederum den Eurial und ist untröstlich über seinen unglücklichen Zustand. — Corine von Daphnis wegen ihres Verrathes bedroht, verwandelt ihn, kraft ihrer Zauberkünste, in einen Felsen, den alten Isandre mit

*) Bei Parf. IV, 54 heisst es: ». . . . . la mode du tems exigeant des Auteurs de terminer leurs Volumes par une Pastorale, Montchrestien a voulu s'y conformer: mais n'ayant pas le talent de l'invention & ne voulant rien devoir à celle des autres, il a cru s'acquitter de son obligation, en cousant à la suite les uns des autres des Dialogues de Bergers, qui ne sçavent ni ce qu' ils disent, ni ce qu' ils prétendant.«

Dieses Urtheil ist nicht ganz richtig: Montchrestien hat allerdings fremde Muster nachgeahmt, aber rein äusserlich.

**) Welche leidenschaftlich in Daphnis verliebt ist.

seiner Tochter aber in eine Quelle. Die arkadische Schäfergemeinde, aufgebracht über diese That der Zauberin, erhebt sich wider sie, unter Eurial's Führung, um sie zu zwingen, die drei zu entzaubern. Corine fleht gegen die Schäfer die Hülfe des Satyrs, sowie ihrer Dämonen an; ein Handgemenge entsteht, bei welchem Amor, seine Göttlichkeit sichtbar machend, den Streit beilegt, den Isandre, Daphnis und die Alphée entzaubert, und hierauf Daphnis mit Alphée, Eurial mit Mélanie und den alten Isandre mit Corine verheiratet. —

Es ist also auch hier wieder Amor, dessen Macht das Stück verherrlichen soll; er wird, wie dies später noch oft von Seiten der Pastoralen-Dichter geschieht, zur Lösung des Knotens herbeigeholt. Und wirklich muss man sagen, dass diese Einwirkung des Gottes in Person sehr von Nöten ist, denn menschliche Macht könnte die jungen Herzen meist nicht ändern, da ja die Pastorale es sich zur Aufgabe macht, das horazische:

»Sic visum Veneri cui placet inpares formas
atque animos sub juga aenea saevo mittere cum joco.«*)

in Aktion zu setzen. — Die Zauberin Corine ist eine sehr schlecht getroffene Schwester der Corisca im „Pastor fido". Wir können nicht recht einsehen, warum sie, wenn sie drei Leute verzaubern kann, nicht auch ganz Arkadien zu verzaubern im Stande sein sollte. Es muss hier gleich constatiert werden, dass Hardy und die meisten anderen in Frage kommenden Dichter wenigstens so viel Geschmack besitzen, dass sie immer entweder ganz alte, oder schon etwas verblüte Schäferinnen als Zauberinnen auftreten lassen, wie ja die Hexen im Volksmunde immer nur alte Weiber sind.

Wenn wir nun die „Alphée"*) im Einzelnen betrachten, so werden wir finden, dass allerdings die Sprache in Bezug auf Eleganz vieles zu wünschen übrig lässt, dagegen sticht Hardy durch eine gewisse Natürlichkeit, und hie und da wenigstens durch den Versuch, eine Charakterzeichnung zu

---

*) Horaz, Oden I, XXXIII. Vergl. auch das 6. Idyll des Moschus.

*) Letztes Stück des I. Bd. von „Le Théatre d'Alexandre Hardy Parisien, dédié à Monseigneur le Duc d'Aluyn. Paris. Jacques Quesnel. 1625.

geben, vorteilhaft ab gegenüber der Verschwommenheit und übertriebenen Delicatesse der späteren Pastoralen. — Gleich die erste Scene des ersten Aktes ist sehr natürlich gehalten; die unschuldige Alphée, welche genau die Befehle ihres Vaters befolgt, ist reizend gezeichnet:

Daphnis: »Tu n'es qu'amour, que douceur que merveilles.«
Alphée: »Commence, Alphée, à boucher tes oreilles.«
Daphnis: »Quelles facons de faire sont-ce là?«
Alphée: »Je suis l'avis paternel en cela.«
Daphnis: »Qui porte?«
Alphée: »Et veut que sourde à tes louanges
Deues ailleurs de langage tu changes.«

Aber auch Hardy kann sich der Uebertreibungen nicht lange enthalten; denn schon ein paar Zeilen weiter findet sich folgender Dialog:

Alphée: »Marchant premier, souffre qu'à ce besoin,
Jusqu'au logis je te suive de loin.«
Daphnis: »Pestiféré, traite-moy de la sorte,
Pour le présent nul venin je ne porte.
Hormy celuy qu'espant (contagieux)
Une beauté dans l'ame par les yeux.«

Die Figur des polternden Alten, der für die Ehre seiner Tochter besorgt ist, und vor der Erfüllung des Orakels Angst hat, ist ebenfalls gut gezeichnet. In einem Monolog drückt er seine Besorgnisse aus:

»Dieux immortels, que l'ignorance humaine
Fonde souvent son mieux sur chose vaine!
. . . .
Chacun son heur par les enfans mesure,
Qui font revivre après la sépulture,
. . . .
Veuf à qui l'âge approche le tombeau
Ma maison n'a d'appuy ny de flambeau
Rien qu'une fille assez voir trop belle
Veu que l'oracle (effroyable nouvelle)
Sur ces destins enquis me la prédit
Cause entre nous d'un tumulte maudit.«

Dem Schäfer, welcher seine Verehrung für Alphée darthun will, erwidert er:

»Adieu Berger, dedans vingt ou trente ans
On résoudra sur ce que tu prétends.«

Seiner Tochter, welche sich entschuldigt, entgegnet er barsch:

»Ce sont discours, ta propre volonté
Souffre de guide un pasteur effronté . . . .
. . . .
. . . me fléchir ne présume jamais.
Ta gloire gist à vivre solitaire,
A m'obéir et apprendre à te taire.«

Alphée: »Tous mes plaisirs ne pendent limitez
Tous mes désirs que de vos volontez.«

Wie ächt mädchenhaft und kindlich ist diese Antwort! Ebenso schön ist die zweite Scene des zweiten Aktes, wo die beiden Liebenden sich treffen. Alles atmet hier ächte Liebe; wir finden einmal nichts von der üblichen Ziererei und Sprödigkeit (rigueur) der konventionellen Schäferin. Alles ist einfach: so z. B. die Worte, mit welchen Alphée ihrem Geliebten ein Liebespfand überreicht:

»Reçoy Daphnis ce gage, que te donne
Tout ce que peut une volonté bonne.
Tu treuveras le lisant à l'écart
Pourquoi si tost j'esquive ton regard
Et autre chose . . . .«

Daphnis Antwort ist schon stellenweise etwas schwülstig:

»Adieu, ma vie, Adieu chaste beauté
Croy que dans peu ma ferme loyauté
Librera sa captive Andromède:
Hormis la mort on treuve à tout remède:
Onc tyrannie injuste n'a duré:
Sufit d'avoir ton courage assuré.
Sous tel aveu ma dextre assez hardie
Viendroit au bout de toute l'Arcadie.«

Auch die erste Scene des dritten Aktes, wo Isandre, welcher von der auf Alphée eifersüchtigen Corine das Rendezvous der Liebenden erfahren hat, seiner Tochter Vorwürfe macht, ist sehr wirksam. Der Alte, welcher Corine versprochen hat, sie nicht zu verraten, spiegelt seiner Tochter vor, Daphnis selbst habe das Geheimnis ausgeplaudert und sich der von Alphée erhaltenen Gunstbezeugungen gerühmt. In dieser Vorspiegelung glaubt der Alte das beste Mittel zu haben, die Liebe des Mädchens zu dem jungen Schäfer auszurotten. Wirklich ist Alphée ganz niedergeschmettert:

> »Hélas! hélas! à qui doit on plus croire?
> Daphnis trompeur et perfide, ne croy
> Qu'en l'univers habite plus de foy
> Daphnis trompeur, homme qui vive au monde
> Ne m'éprendra d'une flâme seconde.«

In den übrigen Partieen, den Eifersuchts-Scenen, dem Auftreten des verliebten und geprellten Satyrs unterscheidet sich Hardy nur wenig von der konventionellen Weise. Auch hat Hardy im letzten Akt zu groben Theater-Effekten seine Zuflucht genommen und die Lösung gewaltsam herbeigeführt. Sehr dramatisch und voll Feuer sind die Worte, welche Corine, als die Schäfer Arcadien's sie zwingen wollen, Isandre und die beiden Liebenden zu entzaubern, beim Anblick der wüthenden Schäfer spricht:

> »Comme un lyon, de fureur et de joye
> Rugit alors qu'il découvre sa proye,
> Les crins dressez, les yeux estincelans
> Sa force croist sur les troupeaux beuglants
> De même ardeur Corine colérée
> Une canaille ingrate conjurée
> Un vil amas de peuple bocager . . . .«

Unter Blitz und Donner erscheint schliesslich Cupido, um als Richter zwischen die Streitenden zu treten. Nachdem er tüchtig mit seiner Macht geprahlt hat, ruft er:

> »Je veux égal rendre à chacun le sien;
> Pour cet effet ma verge que l'on touche

Tire d'un charme en la nocière couche
Le plus beau pair qui habite ces bois:
Vieillard, repren ta figure et ta voix;
Or sus, remis chacun avec flance,
Prenne de moy son sort en patience.«

Der Corine, welche ihn bittet:

»Borne ma vie, on le tourment amer
Que ce pasteur me donne pour l'aymer«

antwortet Cupido:

»Va, tu obtiens ta prière équitable
Receue au lit d'un mary plus sortable:
Du vieil Isandre encor vigoureux.«

Auch der Satyr wendet sich an Cupido:

»Qu'ordonnes-tu sur le cruel martyre
De ton plus humble et plus devot satyre?

Cupidon: Que ces bergers t'assomment de coups
. . . .«

Der Satyr ist immer der Geprellte, er ist so eine Art Hanswurst der Pastorale und zugleich Vertreter der gemeinen Sinnlichkeit, gegenüber der reinen Schäferliebe.

Von den anderen Pastoralen Hardy's folgt zunächst die 1610 zuerst aufgeführte „Alcée ou l'Infidelité".*)

Der Gang der Handlung in diesem Stücke ist in Kurzem folgender: Phédime, ein armer Fischer, findet nach einer in Elis stattgefundenen Ueberschwemmung im Schlamm ein Kind in einer Wiege und zieht es gross mit seiner einzigen Tochter Alcée, der schönsten Nymphe von Arkadien. Damocle, so wird der Findling genannt, und Alcée gewinnen sich lieb, und der alte Fischer verspricht dem Jüngling, in Anerkennung seiner treuen Dienste, die Hand seiner Tochter. Dies Versprechen hält ihn jedoch nicht ab, als sich später der reiche arkadische Hirte Dorilas um diese Hand bewirbt, sie ihm zuzusagen. Es wird eine Gelegenheit vom Zaune gebrochen, um Damocle aus Phédimes Diensten zu entlassen. Verzwei-

*) Letztes Stück des zweiten Bd. Paris. Quesnel 1625.

felnd will sich dieser von einem Abhange hinunterstürzen, aber ein Orakel, von Cupido in Form eines Echo gesendet, hält ihn von dieser verzweifelten That noch im rechten Augenblicke zurück. Er kehrt zu Alcée zurück, welche seine Abwesenheit fast getödtet hat, und empfängt von dem Vater des Mädchens, der für das Leben seiner Tochter zittert, neue Versprechungen. Alcée weiss jedoch nur zu gut, dass ihr Vater sein Wort nicht halten wird, und Damocle belauscht eine Unterredung des Alten mit Dorilas, aus welcher er erkennt, das ihn Phédime nur hinhalten will. So entschliessen sich denn die jungen Leute zur heimlichen Flucht, werden aber bei der Ausführung vom alten Fischer überrascht. Schon ist Damocle, als Entführer, nach den Gesetzen des Landes zur Verbannung verurteilt, da erscheint sein Vater, einer der vornehmsten Bürger aus Elis, der seinen Sohn schon überall gesucht hat. Nun, da der junge Mann auf einmal einen reichen Vater hat, ist Phédime eher geneigt, ihm seine Tochter zur Gattin zu geben. Dorilas aber vermählt sich mit der schönen, züchtigen Cydippe, deren Liebe er früher verschmäht hatte.

Hardy hat in dieser Pastorale einen sehr zärtlichen Ton angeschlagen; man sieht, er will Guarini nachahmen, dem er auch das Echo als Orakel der Liebenden und das Motiv des durch eine Ueberschwemmung verlorenen Sohnes, der dann im kritischen Momente seinen Vater wiedererhält, entnommen hat. Wir sehen schon einen kleinen Fortschritt in Bezug auf den Ausdruck der Empfindungen, wie sich dies, wenn wir auf Einzelnes eingehen, zeigen wird.

In der ersten Scene des ersten Aktes, wo Alcée, um Dorilas als Anbeter los zu werden, ihm auf seine Werbung einwendet, er sei viel zu reich und angesehen für sie, ein armes, unbedeutendes Mädchen, antwortet dieser:

». . . . .
Divine Alcée, en ta grace obtenue,
En ta beauté que je priserois nue,
Gist mon repos, ma richesse et mon mieux
Et la faveur d'un rayon de tes yeux.

J'estime plus que la terre asservie.
Accepte donc, ma vertueux envie,
Soyons unis de fortune et de coeur.«

In der zweiten Scene überzeugt sich Dorilas, dass ein Anderer ihm schon zuvorgekommen ist. Er belauscht Alcée und Damocle, welche in einer heimlichen Zusammenkunft Zärtlichkeiten miteinander austauschen. In dieser Scene ist doch der idyllische Ton wenigstens festzuhalten versucht und zum Teil auch getroffen. Die beiden Liebenden necken sich gegenseitig und sprechen auch von ihren ländlichen Beschäftigungen:

Alcée: »A ce matin quelle pesche as tu fait?«

Damocle: »Loing de vos yeux, où l'Archer d'Idalie
Trempe ses dards, l'impuissance me lie
Loing de vos yeux qui fourmillent d'appas
Le poisson fuit, ou rusé ne mord pas.
Approché d'eux, un secret efficace
De leurs rayons facilite ma chasse,
Et lors pourray, sans ligne, n'hameçons
Tirer à bord le dernier des poissons.«

Alcèe: »Or, sus menteur, voyons d'aller ensemble,
La part qui plus opportune te semble,
Dans nos filets la proye envelopper
Qui de retour nous fournisse à souper.«

Man sieht bei diesem Gespräch doch wenigstens, dass wir es mit armem Fischervolk zu thun haben, während bei den übrigen Pastoralen kein Mensch wüsste, ob die Sprechenden Schäfer oder Hofleute sind, wenn nicht hie und da eine Schäferin mit Bergère angeredet würde.

Die dritte Scene bringt die konventionelle, aufdringliche Liebhaberin: in dem Selbstgespräche im Eingang des Stückes hat Cydippe bereits ihre ganze Qual zu erkennen gegeben in der üblichen überschwänglichen Manier. Nun will sie den Dorilas erweichen, er bleibt aber kalt; sie lässt trotzdem nicht ab, ihn anzubeten.

Dorilas: »Adieu, Bergère, on m'attend autre part.«
Cydippe: »Encore un mot paravant ce départ.«
Dorilas: »Que voulois tu?«
Cydippe: »Sçavoir si davanture
Je puis menér mes Troupeaux en pasture
Avec les tiens.«

Die Bitte wird gewährt; die Schäferin geht ab.

Dorilas: »Simple Novice, on void à la couleur,
Comme au discours où te tient la douleur,
Nous poursuyvons une diverse proye,
Nous cheminons une contraire voye.
J'aye ton remède et un autre a le mien
Effects d'amour qu'impossible je tien.«

Die erste Scene des zweiten Aktes ist voll dramatischen Lebens. Dorilas, welcher in stürmischer Weise um die Hand der Alcée angehalten hat, überzeugt den alten Fischer von der Aufrichtigkeit seiner Liebe zu seiner Tochter. Aber nicht ohne schwere innere Kämpfe giebt der Alte sein Jawort; denn, während die reiche Heirat den armen Mann blendet, steht doch das Bild der zusammen aufgewachsenen Kinder lebhaft vor ihm. Dies hält er auch dem Dorilas entgegen:

». . . . Ouy, mais nourris ensemble de long temps
Comme deux fleurs qu'enfante le printemps
Ma fille et luy sympathisent de sorte,
Que l'un sans l'autre est une chose morte.«

In der zweiten Scene des zweiten Aktes erfährt Cydippe von Dorilas, den sie sehnsüchtig zum Rendez-vous erwartet hatte, dass Alcée sein Weib werden wird. Sie ist in Verzweiflung.

Die dritte Scene, welche sich zwischen Phédime, Damocle und Alcée abspielt, ist unstreitig die lebenswahrste des ganzen Stückes. Der praktische Alte, der feurige junge Mann, das bescheidene Mädchen, das dem Vater, aber auch dem Geliebten nicht wehe thun möchte, alle sind gut gezeichnet. Sehr eindringlich stellt Phédime den jungen Leuten die Folgen der Heirat zwischen zwei Unbemittelten vor:

»Songez enfans quelle misère apporte
Le mariage à ceux de vostre sorte.
La faim leur fait connoistre au premier jour
Qu'où elle habite, il n'y a point d'amour.
Sont ils chargez d'une race chetive,
(Meuble premier qui d'ordinaire arrive)
Encore pis . . . .«

Alle diese Gründe verfangen jedoch bei den Liebenden nicht. Damocle erinnert den Alten an seine treuen Dienste und ruft schliesslich in der höchsten Leidenschaft:

»Premier qu' Alcée arrachez-moy la vie.«

Alcée aber schweigt noch immer bescheiden. Dieses Schweigen aber ärgert den Alten und zornig fordert er sie auf zu reden:

»Si tu n'apprens (téméraire) à parler,
Je te feray par la teste voler.«

Alcée: »Vous sçavez trop la coustume, mon Père,
De l'innocent lors qu'on le désespère;
Et de ma part je vous prie à genoux,
Ne me donner autre que luy d'Espoux.
L'oracle ony de la voix paternelle,
Je luy vouay mon amour éternelle,
Qui ne peut plus et ne doit varier;
Ne vueillez donc ores déparier
Ceux que le Ciel, vous, l'âge et la nature
Ont assemblez jusqu'à la sépulture.«

Wie einfach, mädchenhaft bescheiden, und doch wie eindringlich sind diese Worte! Sehr dramatisch ist der Schluss der Scene, wo Phédime dem jungen Manne zu verstehen giebt, dass er aus seinem Dienste entlassen sei.

Phédime: »Ne plaise aux Dieux que j'outrage personne.
Sortons amis, et meshuy qu'on te donne
Ce qui sera trouvé t'appartenir
Je ne veux rien de l'autruy retenir.«

Damocle: »Rien de l'autruy et ma jeunesse usée
D'un faux espoir, vous servant abusée.

Et ma pauvre Ame esclave des beautez
Que vont meurtrir vos dures cruautez.
Rien de l'autruy, me ravissant Alcée
Pour un soif d'avarice insensée?
O déloyal! ô ingrat! ô trompeur!
Les justes Dieux te font ils point de peur?«

Wir müssen also, da die Götter angerufen worden, merken, dass wir in Arkadien sind. Im Uebrigen ist die Sprache gar nicht arkadisch fein, im Gegenteil zuweilen realistisch und derb. Da, wo Hardy in den überkommenen Schäferton fällt, z. B. in der Scene mit dem Echo,*) wo man unwillkürlich einen Vergleich mit Guarini anstellen muss, wird er abgeschmackt. Auch Lygdame, der seinen verlorenen Sohn sucht, in Begleitung seines Freundes Ergaste, erinnert an Guarini. Hier, wie dort sind diese zwei Figuren episodische, schattenhafte Wesen, die nicht viel bedeuten. Die beste Figur des Stückes ist unstreitig der alte Fischer, dessen Sprache gar nichts Zimperliches hat. In der dritten Scene des dritten Aktes, fällt er, im Schmerz über den in Folge der Trennung von Damocle eingetretenen Wahnsinn seiner Tochter, in einen sehr ungalanten Ton.**) Aber seine derbe Natürlichkeit hindert ihn doch nicht, zu einer Zauberin, Namens Testile, seine Zuflucht zu nehmen, welche Alcée von ihrem Wahnsinn heilen soll. Aber diese Zauberin ist vernünftig genug, zu erklären, dass ihre Kunst gegen die Macht der Liebe wirkungslos sei.

Eine ächte, derbe Lustspiel-Scene ist die vierte Scene des vierten Aktes, welche den nächtlichen Fluchtversuch der beiden Liebenden schildert. Während sie sich aus dem Hause schleichen, sprechen sie in nicht gerade zärtlichen Ausdrücken von dem Alten:

*) III. Akt, 2. Scene.

**) Qui l'eust pensé que ce s e x e i m b é c i l e
Aus désespoir se plongeast si facile,
Que sa fureur mutinée au dedans
Peust enfanter de si noirs accidens?
Hélas! v o i l à m a f a m i l l e d é s e r t e . . . . .

Der Alte hat also trotz seines Geizes, noch Gefühl.

Damocle: »Scavez vous bien qu'un dormir véritable.
Tient ce renard?«

Alcée: »C'est chose indubitable.
Mesme d'icy tu l'entendras ronfler
Et son repos profondément souffler.«

Aber Phédime erwacht bei dem Geräusch, das sie machen und lässt ihnen durch Coridan und Mopse nachsetzen. Das Ganze ist äusserst komisch: Zuerst glaubt der Alte, es seien Diebe da und ruft Damocle und Alcée zu Hülfe. Als er aber sieht, dass das Nest leer ist, wittert er den Braten, und ruft nun, wie besessen:

»A l'ayde, au meurtre, au secours, on me volle,
Un assassin me défend la parolle.«

Denselben Realismus sehen wir auch in der zweiten Scene des fünften Aktes, in welcher auffallender Weise Astrée als Herrscherin erwähnt wird.*) Man steht vor dem Richter, welcher über die jungen Flüchtlinge richten soll. Phédime redet den Oberpriester, welcher das Richteramt ausübt, so an:

»Toi qui commit Pan le Dieu des Bergers,
Pour maintenir ces peuples bocagers
Les maintenir sous le règne d'Astrée
. . . .
Ce n'est pas icy qu'un long procès
Pose son gain sur la plume diserte
De ces Plaideurs, riche de nostre perte.«

(Wie kommen Advokaten, die von Prozessen reich werden, nach Arkadien?)

Der Richter Eucrates hält dem Phédime entgegen, er könne den jungen Mann nicht ohne Weiteres verurteilen, da ihm das Eheversprechen nicht gehalten worden sei. Die früher so schüchterne Alcée zeigt jetzt ihren ganzen Helden-

---

*) Es scheint demnach doch, als ob Hardy seine Pastorale erst nach dem Erscheinen des I. Bd. der „Astrée" geschrieben habe, aber auch dann bleibt noch ein Widerspruch; denn wie kommt Astrée, die Schäferin aus Forez nach Arkadien, welches doch der Schauplatz unseres Stückes ist?

mut: sie erklärt, dass sie die Urheberin der Flucht sei; vergebens gebietet der Vater ihr Schweigen. Sie entgegnet ihm:

»Plustost dedans nos bois
L'Hyver fera renaistre la verdure
Qu'à mon sujet outrager je l'endure.«

Ein hübscher Schäferchor schliesst das Stück:

»Sus, sus Bergers, qu'à ce double Hymenée,
Chacun de fleurs la teste couronnée,
Chacun paré des habits d'un bon jour,
Déploye au nom de Lucine et d'Amour,
Tout ce qu'il a d'allégresse dans l'âme.
Et vous Amants heureux en vostre flâme,
Puissiez vous vivre à dix lustres d'icy
Francs de mechef de peine et de soucy
Toujours contents jusqu'à la sépulture.
Et puis laisser une race qui dure
Autant ça bas que le Cours du Soleil,
Pour vous combler d'un bon-heur sans pareil.

Wir wollen nun die chronologische Reihenfolge insofern unterbrechen, als wir die Pastoralen Hardy's, welche nach dem Erscheinen der Astrée auf dem Theater erschienen sind, schon hier, des Zusammenhangs wegen, besprechen. Es folgt zunächst die Pastorale: „Corine ou le Silence"*), welche bei Parf. unter d. J. 1614**) aufgeführt wird.

Der Inhalt des Stückes ist folgender:

I. Akt.

1. Scene. Corine und Mélite unterhalten sich über den von ihnen angebeteten Caliste, der, noch ein halber Knabe, sich in der Liebe ungelehrig zeigt.

---

*) In der bereits angeführten Ausgabe! Paris 1626 bei Quesnel. Band III.

**) Es dürfte wohl 1612 als das Jahr der ersten Aufführung der „Corine" zu setzen sein, denn Hardy sagt in seiner Vorrede: . . . . „quinze jours de passe-tems me l'ont mise sur pieds, il y a plus de douze ans"; ferner ersieht man aus dem am Schlusse des III. Band abgedruckten „Extraict du Privilege du Roy", dass der Druck des Bandes bereits 1625 vor sich ging.

2. Scene. Caliste kommt traurig herbei und erklärt den Schäferinnen, welche ihn nach der Ursache seiner Traurigkeit fragen, der Verlust seines Sperlings habe ihn so sehr betrübt. Corine will ihm zwei für den davongeflogenen geben, er aber antwortet recht kindisch:

»Autre pourtant que le mien je ne veux,
Le plus privé, le plus beau qui se voye,
Deseur mon doigt il becquette la proye,
D'une cerise il fera trois repas,
Et l'appellant me suivra pas à pas.«

Als die beiden verliebten Mädchen in ihn dringen, er möchte sich doch für eine von ihnen entscheiden, sagt er:

»Je m'en vay donc de mon Pere sçavoir
Laquelle doit la preference avoir.«

Schliesslich, als ihm die beiden Mädchen das Ungeziemende dieses Weges beibringen, entscheidet er sich für die, welche ihm den schönsten Blumenstrauss bringen würde.*)

Die 3. Scene bringt uns im Gegensatze zu dem unerfahrenen Jüngling, den galanten, feurigen Anbeter Mélité's, den Schäfer Arcas. Dieser macht seiner Angebeteten, welche eben Blumen sucht für den Strauss, den sie Caliste bringen will, die feurigsten Liebeserklärungen. Die Schäferin fordert ihn auf, ihr beim Blumensuchen zu helfen.

Arcas: »A quel usage? à quel secret dessein?
Mélite: Que d'un boucquet,
Arcas: Qui couronne ce sein?
Il n'en faut pas.
Mélite: Pourquoy?
Arcas: Belle demande,
Les deux boutons qu'il recelle friande,
Méritent plus, et passent de beauté
Tout ce que Flore eust onc de nouveauté.«**)

---

*) Diese übertriebene Naivetät des Jünglings mag in einer Zeit, da man nur die raffinierteste Sinnlichkeit kannte, und von wirklicher Naivetät keine Ahnung hatte, ihre Wirkung gemacht haben.

**) Dergleichen Anspielungen galten im Anfange des 17. Jahrhunderts nicht für anstössig; diess beweist die Häufigkeit ihres Vorkommens.

Aber auch Hardy's Schäfer müssen mythologische Figuren anbringen. Um einen Kuss von seiner Schäferin zu bekommen, sagt Arcas:

»Un seul baiser de recompense au moins,
Libres icy d'Argus, et de témoins«.

Der Ausdruck ist übrigens ganz ungeschickt, wie ja die Sprache Hardy's oft die Spuren der Flüchtigkeit zeigt.*)

4. Scene. Die Zauberin Mérope macht sich über den sie anbetenden Satyr lustig und reizt ihn, Mélite, welche bei einbrechender Nacht sich baden würde, zu überfallen, indem sie ihm vorspiegelt, die Schäferin sei in ihn verliebt und werde sich mit seiner Gegenwart freuen.

II. Akt.

1. und 2. Scene. Corine und Mélite bemühen sich, jede durch ihren Blumenstrauss, den Preis bei Caliste davonzutragen. Dieser entwischt ihnen, da er sich nicht zu helfen weiss, nachdem er versprochen, er werde die vorziehen, welche ihm am schnellsten Wasser hole.

3. Scene. Arcas beklagt sich bei der Zauberin Mérope, dass Mélite ein Kind (Caliste) ihm vorziehe. Mérope rät ihm, sich durch eine That die Dankbarkeit seiner Angebeteten zu verdienen. Sie giebt ihm Kunde von dem Anschlage des Satyr's und rät ihm, über diesen herzufallen, und so sich als Retter von Mélite's Jungfräulichkeit aufzuspielen.**) Arcas ist einverstanden.

4. Scene. Corine und Mélite kommen atemlos von der Quelle zurück und streiten sich, welche zuerst dagewesen sei. Das Objekt ihres Streites ist indessen entschlüpft. Die Scene ist äusserst komisch.

Der III. Akt

wird ausgefüllt durch Episoden; wir sehen den Überfall der badenden Mélite durch den Satyr und ihre Rettung durch Arcas vor sich gehen. Dem Dichter haben diese Episoden Gelegenheit

*) Hardy hat z. B. die „Corine" in vierzehn Tagen vollendet.

**) Die ganze Scene sieht fast aus wie eine Parodie auf die in den Pastoralen üblichen Rettungen vor Satyr-Angriffen.

gegeben, der Lüsternheit seiner Zeitgenossen Rechnung zu tragen.*) Der komische Theil ist wiederum der beste: so ist z. B. die Freude der tückischen Mérope über die Schläge, welche der wollüstige Satyr erhält, sehr gut gezeichnet:

»J'enten des coups l'orage qui resonne
Dessur le dos de mon bel Amoureux
Quelle risée au sortir d'avec eux
Je me prepare.«

Der IV. Akt

bringt endlich wieder einen Fortschritt in der Handlung. Die beiden verliebten Schäferinnen sind endlich des Caliste habhaft geworden und haben von ihm das Versprechen erhalten, diejenige zu wählen, welche am längsten schweigen könne. Die Väter der auf einmal stumm gewordenen Mélite und Corine geraten über dieses Unglück in Verzweiflung. Sie wenden sich an die Zauberin Mérope um Hülfe. Statt dieser Hülfe müssen sie sich mit einem Orakel begnügen:

»Du plus beau des Bergers que sçache l'Arcadie,
Nagueres fut jetté ce sort malicieux,
Arrestez moy sa fuite, et telle maladie
Prendra fin par celuy qui maistrise les Cieux.
Voilà quelle est la volonté divine
Qu' à l'acomplir chascun donc s'achemine.«

Den wollüstigen Satyr, welchen sie unter dem Vorwande, ihm die höchste Liebesgunst zu gewähren, herbeigelockt hat,**) verwandelt die kundige Zauberin, nachdem sie ihn durch ihre Dämonen ordentlich hat prügeln lassen, in einen Baum.

---

*) Das Mildeste aus diesen üppigen Scenen, sind noch die Worte des Arcas, der seine Angebetete im Bade belauscht:

»Diane ren ta lampe plus obscure,
Qu' à pas larrons prez d'elle parvenu,
Tant de beautez je puisse voir à nu.«

**) Der Charakter des Satyrs ist in wenigen Worten sehr gut geschildert;

»Dispos, gaillard, plus propre au jeu d'aymer
Qu' onques, je vien ta promesse sommer.«

sagt er zu Mérope.

V. Akt.

1. Scene. Zwiegespräch zwischen Venus und Cupido. Venus tadelt ihren Sohn, dass er, anstatt wilde, kriegerische Völker, wie Scythen und Goten anzufallen, seine Pfeile unter friedliche Schäfer sende. Aber Cupido überzeugt seine Mutter, dass er die Anmassung Calistes, welcher die Herrschaft Amors verachte, bestrafen müsse.

2. Scene. Cupido schlägt den Caliste so lange, bis Venus Fürbitte für ihn einlegt. Caliste ist nach dieser Lektion bereit, zurückzukehren und Corine zu lieben, aber er hat Angst, dass die Schäfer, welche ihn, seitdem er die beiden Schäferinnen stumm gemacht, für einen Zauberer halten, ihn schlecht empfangen werden. Amor beruhigt ihn.

3. Scene. Titire und Moelibée wollen sich an Mopse, den Vater des Caliste halten, weil der Sohn entlaufen ist, aber Mérope beruhigt sie:

»Silence amis, faites tréve aux querelles,
Une Colombe a du bruit de ses aisles
Donné l'augure et calmant à la fois,
Marque le lieu, le saint lieu dans les bois,
Où je prevoy l'assistance Divine,
Sus, qu'à genous desormais on chemine,
L'alme Venus et son fils découverts
A vostre mieux tendent les bras ouverts.«

In der letzten Scene vereinigt Cupido Caliste mit Corine und Arcas mit Mélite.*) Dem Satyr gibt er seine ursprüngliche Gestalt wieder.

Auch bei dieser Pastorale ist als Eigentümlichkeit Hardy's eine gewisse Natürlichkeit zu konstatieren. Trotz der „Astrée“

---

*) Sehr schön sind die Verse, in welchen Mélite den Arcas um Verzeihung bittet:

»La larme aux yeux, le repentir au coeur,
Je te suplie ne garder de rancoeur
A to Melite, Arcas, ma douce vie,
Ne soyons plus qu'une ame, et qu'une envie.
Et reparons de plaisir amoureux
Le temps perdu qui nous fit langoureux.«

finden sich noch viele Derbheiten in dem Stücke, welches ein stark sinnlicher Zug durchweht. —

Das Jahr 1618 bringt uns die vorletzte der uns bekannten Pastoralen Hardy's. Sie ist betitelt: „L'Amour Victorieux ou Vengé.“ *)

Der Inhalt des Stückes ist ungefähr folgender: Lycine und Adamante, schöne Schäferinnen Arkadien's, bezaubern durch ihre Reize zwei Schäfer, Philère und Nérée. Aber die beiden Mädchen haben sich, Cupido und seine Mutter verachtend, der keuschen Diana geweiht. Venus beklagt sich bei ihrem Sohne und bewaffnet ihn, damit er die beiden Schäferinnen bestrafe. Sie werden zunächst durch eine plötzliche Krankheit zurückgehalten, ihr keusches Gelübde auszuführen. Dann verwundet sie Cupido mit einem Pfeil, während er ihre bisherigen Anbeter von ihrer Leidenschaft befreit, so dass das zärtliche, durch den Pfeil des Liebesgottes erweckte Verlangen nur die Verachtung, welche die Jünglinge jetzt gegen die beiden Schäferinnen hegen, steigert. Der Oberpriester der Venus hat inzwischen aus den Wunderzeichen beim Opfern den Zorn der Götter erkannt und befragt darüber das Orakel. Dieses erklärt, die Götter seien über den bisherigen Stolz der beiden Schäferinnen erzürnt und befiehlt, dass eine der beiden, durch den Schäfer, auf welchen das Loos fallen wird, geopfert werden soll, wenn jener nicht vorzieht, sie zu heiraten. Der Schäfer Mopse wirft das Loos, welches auf Philère fällt. Dieser hat Mitleid mit der unglücklichen Lycine und heiratet sie. Desgleichen erbarmt sich Nérée der Adamante.

Das Stück ist noch undramatischer, als die übrigen Pastoralen Hardys und ganz ungeniessbar durch den allzureichlichen, mythologischen Aufputz. Es wird genügen, wenn wir die erste Scene des ersten Aktes ausführlicher behandeln, denn die in dieser Scene von Venus und Cupido angezettelte Intrigue giebt dem ganzen Stücke Richtung und Inhalt.

Venus ist entrüstet darüber, dass die Arkadier seit einiger Zeit gegen ihre frühere Gewohnheit ihr und dem Cupido den

---

*) Als letztes Stück des VI. Bd. Paris 1628 bei François Targa erschienen.

Gehorsam verweigern, und fordert diesen auf, das widerspänstige Volk zu züchtigen. Besonders jene beiden Schäferinnen (Lycine und Adamante), welche am nächsten Tage in den Tempel der Diana kommen würden, um als Vestalinnen einzutreten, trotzdem sie von zwei Schäfern feurig geliebt werden, sollen für ihre Kälte bestraft werden, und ihre Bestrafung soll zugleich den Triumph der Venus über Diana darstellen. Amor ist natürlich bereit, die Befehle seiner Mutter auszuführen, jedoch ist er seines Sieges noch nicht ganz gewiss, und die Gründe für seine Vorsicht zeugen von grosser Menschenkenntnis:

»Un point me fâche et tant soit peu mortelle,
Qu'il faille ici combattre de cautelle;
Que je n'ay point d'objet ferme à viser
Voulant le sein de ces deux embraser,
L'oysiveté jamais ne les arreste.«

Der Müssiggang der Frauen wird also von Amor — und der muss es doch wissen — als ein Haupthebel für Liebesneigungen anerkannt. Nachdem nun Venus ihrem zaghaften Sohne ganz genaue Anweisungen gegeben hat, wie er es machen soll, um die beiden Schäferinnen, welche, um ihr Gelübde abzulegen, im Tempel erscheinen würden, für ihre dort anwesenden Anbeter zu entflammen, diese aber gegen die beiden Jungfrauen gleichgültig zu stimmen, hat Amor wieder Mut:

»Comme au soldat la valeur est sans fruit,
Si un bon chef au devoir ne l'instruit,
Ne le dispose à combattre et cupide
D'honneur, aux coups le premier ne le guide,
Certes ainsi sans ton sage conseil
Je m'estimerois de forces non pareil;
Un desespoir de tromper ces rebelles
Lâchait mon arc et abaissait mes ailes,
Où maintenant plus qu'asseuré je tien
L'orgueil courbé du peuple Arcadien,
Où maintenant au péril de la teste

Je plègeray leur facile conqueste,
Où maintenant je recognois que veut
Ta prévoyance à mon faible défaut.«

Noch sei bemerkt, dass auch in diesem Stücke der von zarten Händen geprügelte Satyr nicht fehlt; auch hat Hardy sich diesmal in lüsternen Schilderungen selbst überboten. Die „deux montaignes de laict“ fehlen natürlich nicht. Hardy fehlte eben noch der Schliff, welcher die unter der Einwirkung der Marquise de Rambouillet stehende Generation auszeichnet. Das Geschlecht, welchem Hardy angehörte, fand an den niedrigsten Obscönitäten noch Gefallen. Wir dürfen annehmen, dass die lasciven Schilderungen in seinen früheren Pastoralen dem „Publikum“ gefallen hatten, sonst hätte Hardy Verse schreiben können, wie diese:

»Laisse glisser ma main sous ton colet,
Pour manier deux montaignes de laict,
Et si l'ardeur plus bas me la transporte
Au commun bien ne ferme pas la porte.«

Die letzte Pastorale, welche wir von Hardy besitzen, ist von Parf. unter d. J. 1623 aufgeführt. Sie ist also zu einer Zeit geschrieben, als Racan und Mairet bereits mit ihren berühmten Pastoralen aufgetreten waren. Aber nicht nur, dass Hardy von Racan und Mairet nichts gelernt hat, auch einen Vergleich mit seinen eigenen, früheren Werken hält das Stück nicht aus. Nicht einmal die Fabel desselben ist neu: vielmehr hat der Dichter von den Grundideen zweier seiner früheren Pastoralen, der „Alcée“ und der „Corine“ das, was ihm gerade passte, benutzt, um daraus ein neues Machwerk zusammenzuflicken. Der Inhalt des Stückes, welches betitelt ist: „La Triomphe d'Amour“*) ist ungefähr folgender:

Atys und Cephée, zwei junge Schäfer, gleich schön, aber jener reich, dieser arm, lieben Clytie. Diese erwidert die Neigung des Cephée, während ihr Vater sie dem ersteren zur Frau versprochen hat. Clytie will sich von Cephée, dem

*) In dem IV. Band der Werke Hardys, 1626 bei David du Petit Val, Imprimeur du Roy à Rouen erschienen.

sie, trotz des väterlichen Willens, treu bleibt, entführen lassen, wird aber von zwei Satyrn, welche von dieser Absicht Kunde haben, bei dieser Gelegenheit in einen Hinterhalt gelockt. Cephée rettet sie aus deren Händen, und will nun, den arkadischen Gesetzen gemäss, welche demjenigen, welcher eine Nymphe vor Entehrung rettet, dieselbe als Gattin zuspricht, Clytie als sein Weib heimführen. Der geizige Vater Clytie's, welcher gerne einen reichen Schwiegersohn haben möchte, weigert sich. Die Sache wird dem Pan als Richter vorgetragen, der die Jungfrau dem Atys zuspricht. Jedoch Cephée appelliert an die höhere Instanz Cupido, welcher das Urteil Pan's aufhebt und die beiden Liebenden vereinigt, während er Atys mit der schönen Mélice verbindet, welche früher von ihm verschmäht worden war.

Die drastische Ausdrucksweise Hardys tritt in diesem Stücke mehr als in seinen früheren hervor. Auch wimmelt es von mythologischen Anspielungen. Wir wollen nur einige Beispiele anführen:

In der vierten Scene des ersten Aktes sagt Atys zu Phédime, dem Vater Clytie's:

»Pren moy de gendre ou me donne la mort!
La mort, hélas! plus douce que mon sort.«

und als ihm der Alte seine Tochter zugesagt hat, ruft er aus:

»Soyez témoins Hymenée et Junon
Et du parjure exterminez le nom,
Soyez témoins Amour et Cyterée,
Pan et Pales, toy mesme fils de Rhée
Que qui de nous manquera de sa foi
Tombe abymé dans l'infernal effroy.«

Eine ebenso bizarre, aber doch kräftige, knappe Sprache hat der Dialog zwischen Clytie und ihrem Vater:

Clytie: »Fut-il plus riche et mille fois plus beau
Paravant luy j'épouse le tombeau.«
Phédime: »Nous célébrons demain les fiançailles.«
Clytie: »Vous célébrez demain mes funerailles.«
. . . .

Clytie: »La mort me tue avant que vous déplaire:
J'épouseray mon mortel adversaire,
Un tigre, un ours, un lion furieux.
Tout seulement je trouve injurieux
Que l'on m'expose ainsi que quelque proye
Au beau premier avant que je le voye.«

Phédime: »Il n'y a point de sourd à redouter
Plus que celuy qui ne veut escouter
. . . .
Plus répliquer là dessus ne t'arrive,
J'affecte Athis, il est mon gendre éleu
Il te plaira, malgré toy, n'ayant pleu.«

Wir übergehen die lüsterne Ausmalung der Freuden der Brautnacht (in der dritten Scene des zweiten Aktes), sowie die übrigen Scenen, welche nichts Besonderes bieten und erwähnen nur noch einen Dialog der zweiten Scene des fünften Aktes, welcher seinem Inhalte nach zur Zeit J. J. Rousseaus geschrieben sein dürfte; es handelt sich um die Ansprüche Cephées, welche Clyties Vater, trotz der Liebe seiner Tochter zu diesem Schäfer, zurückweist:

Phédime: »L'autorité paternelle précède
Car tout aux loix de la nature cêde.«

Cephée: »Qu'appelez-vous de nature la loy,
Sinon laisser une ame libre à soy?
L'affection des enfants ne contraindre
. . . .«

Auch in dieser Pastorale hat also Hardy, trotz aller Mängel, doch einige glückliche Momente.

Wenn wir nun das Urteil über Hardys Pastoralen in wenige Worte zusammenfassen, so müssen wir sagen, dass auch seine Pastoralen, wie alle anderen, von Pointen und Marinismen*) nicht frei sind; jedoch kommen sie nicht so

*) Hardy war, wie alle Pastoralen-Dichter, Nachahmer der Italiener. Er selbst weist in seiner Vorrede zum III. Bd. seines „Theatre“ auf die Italiener als Erfinder des Genres hin, und führt ihr Beispiel als Grund an, dass er seine Pastorale in 10 Silblern geschrieben habe. Es heisst da:

häufig vor, als in den Schäferspielen anderer zeitgenössischer Dichter. Hardy hat sich auch in diesem künstlichen Genre eine gewisse Natürlichkeit bewahrt, welche freilich oft in Derbheit, ja in Lüsternheit ausartet. — Eines aber muss besonders an seinen Pastoralen gerühmt werden: ein gewisses dramatisches Leben, soweit dies überhaupt bei einem so künstlichen Genre möglich ist. Wir haben gesehen, welche treffliche Lustspielmotive Hardy in seinen Pastoralen zu verwenden verstand, und wie knapp und ächt dramatisch oft die Sprache derselben ist, eine Sprache, welche Corneille sich wohl zum Muster nehmen konnte,*) dessen Auspruch: „Je n'avois pour guide qu'un peu de sens commun avec les exemples de feu Hardy“ ja so oft citirt worden ist.**)

Das Jahr 1618 war bestimmt, Hardys Pastoralen von der Bühne zu verdrängen. Ehe wir zu dem Stücke, welches dies fertig brachte, zu Racans „Bergeries“ uns wenden, müssen wir noch ein wenig rückwärts gehen und einige unbedeutende Produktionen ins Auge fassen, welche vor dem Meisterwerke Racans erschienen sind.

Unter dem Jahre 1610 wird bei Parf.***) eine Pastorale erwähnt, von welcher nichts, als der Titel erhalten ist. Es ist dies die „Théocris“ von Pierre Trotterel, Sieur des Aves. Sie ist wahrscheinlich, ebenso, wie die übrigen Pastoralen,†)

„L'invention donc de ce Poeme est dûë à la galantise Italienne, qui nous en donna le premier modelle; ses principaux; & plus célebres Auteurs sont Tasse, Guarini & autres sublimes esprits, qui ont choisy les vers de dix à onze“ . . . . .

*) Soeben ist eine Marburger Dissertation von Kurt Nagel erschienen, welche diesen Einfluss der Dramen, und speziell der Pastoralen Hardys, auf Corneilles Jugendwerke an einzelnen Beispielen nachzuweisen versucht.

**) Man vergleiche über Hardys Pastoralen noch, was E. Lombard in der „Etude sur Alexandre Hardy,“ Leipzig 1876 als Dissertation erschienen, sagt.

***) Parf. IV., 131.

†) 1. Aristène. 2. La Dryade Amoureuse. 3. L'Amour Triomphant. 4. Le Ravissement de Florice.

welche man demselben Verfasser zuschreibt, niemals aufgeführt worden.

Aus demselben Jahre ist ein, einer Sammlung komischer Prologe und Reden des Schauspielers Bruscambille (sein eigentlicher Name war Des Lauriers) entnommener Prolog erhalten.*) Dieser Prolog ist insofern wichtig, als er in wenigen Worten die ganze Schwäche der Pastoralen zeichnet. Nachdem Bruscambille von der Macht Amors gesprochen, fährt er fort:

> »C'est assez discourir sur ce sujet, tout ce qui reste servira pour vous prier d'écouter nos Bergers avec votre patience accoutumée, en récompense (outre qu'ils vous feront voir qu'élevez grossièrement et saisis d'Amour, ils ont Cupidon au coeur, Minerve en la teste et Pithon sur la langue) vous les obligerez à un service perpetuel.«

Es folgt nun 1613 eine eigentümliche Pastorale von Nicolas Chrestien, Sieur des Croix. Nach den Proben, welche Frères Parf. von dieser Pastorale geben, kann man sich ihrem Urteil nur anschliessen.**) Das Stück ist insofern wichtig, als sich hier zum erstenmale die später so beliebten Intermèdes finden.

Der Gang der Handlung dieser Pastorale, deren vollständiger Titel lautet: „Les Amantes ou la Grande Pastoralle. Enrichie de plusieurs belles et rares Inventions et relevée d'Intermèdes Héroiques, à l'honneur des François. Par Nicolas Chrestien, Sieur des Croix“ ist ungefähr folgender:

Eurialle liebt ohne Hoffnung die Schäferin Floris, welche für den undankbaren Ariston glüht, der seinerseits nur an Cloride denkt, deren Herz aber nur — wenn auch vergeblich — für Eurialle schlägt. Der Schäfer Delfis, ein Nebenbuhler

---

*) Parf. IV., 145.

**) Parf. IV., 176. . . . . „la Pastorale que l'Auteur a voulu traiter dans un goût bizarre, en joignant aux personnages de Bergers et de Satyres, un Magicien, un Capitan et un Valet gourmand et balourd: ce qui fait un assemblage de Pastoral et de comique, qui n'est ni l'un ni l'autre.“

des Eurialle, hat nicht mehr Glück bei Floris, als dieser; dennoch zieht er ihre Sprödigkeit den Liebkosungen der Filine sowie der jungen Elicie vor, welche ihm ohne viele Pein die Huldigungen des Zauberers Ismène geopfert hat. Die Schäferin Cloride besitzt ausser Ariston noch zwei glühende Verehrer, welche sich um ihre Gunst bewerben; den Capitan Briarée und einen Satyr. Jeder aus dieser grossen Schaar Verliebter sucht nun auf seine Art zum Ziele zu kommen. Der Zauberer Ismène bedient sich seiner Kunst und ruft die höllischen Mächte an:

»Sus Belial, Sathan et Mildéfaut,
Torchebinet, Saucierain et Grihaut,
Francipoulain, Noridor et Craincelle
Asmodéus et toute la sequelle
. . . .
Venez ici troupe, je vous conjure
Par l'Eternel et de ne faire injure
A nul mortel, sus accourez trétons
. . . .
Par le nom trine en ses proprietez,
Par son bras fort, qui de son haut Empire
Vous renversa, où mainte ame soupire.
Par sa parolle éternelle en crédit,
Qui a tout fait aussitôt qu'il l'a dit:
Je vous commande, ô troupe infortunée
De m'assister cette heureuse journée.«

Die Dämonen kommen herbei und versprechen ihm ihre Hülfe:

Démons: »Nous le ferons, n'en sois plus en soucy.«
Ismène: »Retournez donc au Royaume noircy.«

Inzwischen hat Eurialle von dem Satyr, welcher Cloride liebt, ein Kraut bekommen, welches die Kraft haben soll, ihm in den Augen der Floris die Gestalt Aristons zu geben. Zum Dank dafür nennt Eurialle dem wollüstigen Satyr den Ort, wo er Cloride schlafend finden kann. Aber diese erwacht im kritischen Moment und ruft um Hülfe:

Cloride: »A l'aide, ô Dieux! ce Satyre effronté,
Bouquin infect, mes amis, à la force,
Ce chevrepied traiteusement me force;
Secours; Bergers .... je n'en puis plus ... hélas!«

Der Capitan Briarée kommt noch rechtzeitig genug, um die Schäferin vor der Gewaltthätigkeit des Satyrs zu schützen. Es entspinnt sich nun eine — man weiss nicht soll man sagen komische, oder vielmehr hanswurstartige — Scene zwischen dem Capitan und seinem Diener.

Briarée: »Sus, marche donc devant,
Et fais pour moy quelque discours sçavant.«
Frontolin: »Ne faut-il pas faire la révérence?«
Briarée: »Ouy, d'une brave et superbe assurance.«
Frontolin: »Après cela?«
Briarée: »Après? .... Dire bon jour.«
Frontolin: »Ça, je vais donc bien commencer l'amour.
Madame! han?«
Briarée: »Han! Frontolin, retourne.«
Frontolin: »Que Diable à vous? vostre fureur détourne
Maints beaux discours que j'avais à propos,
Dont je n'en sçay à cette heure trois mots.«
Briarée: »Retiens à faire une majesté belle.«
Frontolin à Cloride: »Ce Capitain, Briarée nommé,
M'a dit qu'il est grandement estimé,
Pour bien jouer; batteur, fendeur d'oreilles,
Tueur, buveur et racontreur de seilles,
De vostre amour il est fort en es moy,
Et vous voudroit faire un enfant, je croy,
Si vous l'avez de l'endurer, envie.»

Auf Cloride jedoch macht diese lächerliche Werbung keinen Eindruck, deshalb wendet sich Briarée an den Zauberer Ismène, der ihm einige Zauberworte lehrt, mit denen er sich die Gunst auch des widerspänstigsten Mädchens erringen könne. Eurialle hat sich bereits mit Erfolg des Zauberkrauts bedient und Floris hat ihm, ihn für Ariston haltend, ewige Liebe

geschworen. Da sie ihren Irrtum gewahr wird, ist sie trostlos. Unterdessen hat der tapfere Capitano die beiden Schäferinnen Filine und Elice gewaltsam entführt, um sie dem Zauberer zu überbringen. Der Schäfer Delfis befreit sie, und der Capitan sowie der Zauberer machen sich aus dem Staube. Eurialle, der sich über sein Schicksal beklagt, will sich, da er seine Liebespein nicht lindern kann, tödten. Schliesslich weiss er nichts Besseres zu thun, als sich mit dem Felle eines getödteten Bären zu bedecken und sich traurig in einen Winkel zurückzuziehen. Cloride tritt auf, der Capitan spricht seine Zauberworte, welche nicht nur auf die Schäferin, sondern auch auf den vermeintlichen Bären ihre Wirkung üben, so dass ihm dieser folgt. Briarée vergisst aus Angst vor dem Bärenhäuter die Cloride und verwundet diesen. Nun kommt Titire herbei und stellt dem Briarée vor, dass er aufhören müsse, die Cloride zu verfolgen, da sie seine Schwester sei: Hierauf wird die Schäferin mit Ariston und Briarée mit Filine verheiratet. Die Liebenden ziehen sich zurück, ohne sich weiter um den verwundeten Eurialle zu bekümmern. Floris kommt herbei und erkennt ihn, trotz seiner Umhüllung. Er sagt ihr in so rührender Weise Lebewohl, dass sie gerührt wird*) und ihn durch Ismène heilen lässt, um ihn dann zu heiraten. Der Satyr, für den Cloride nun verloren ist, hat sein Auge auf die Schäferin Elice geworfen. Vor der Entführung durch ihn wird sie von Delfis gerettet, welcher, über Floris Heirat so in Verzweiflung geraten ist, dass er eine Bockshaut überwirft, um sich so als Opfer schlachten zu lassen. Elice, welche, hinter einem Gebüsche verborgen, seinen Entschluss gehört hat, hüllt sich in ein ähnliches Gewand, und als sie beide geopfert werden sollen, erkennen sie sich und heiraten sich schliesslich.

Wir kommen nun zu den fünf Intermezzi, von denen jedes ein anderes Thema behandelt:

Das erste stellt die Schlacht bei Zülpich dar, mit der darauf folgenden Bekehrung Chlodwigs, welcher schon

---

*) Floris: »O, chastes vers, chastement prononcez.«

die Geburt Ludwigs XIII., Sohnes des grossen Heinrich, ankündigt.

Das zweite enthält die Einnahme von Compostella durch Karl den Grossen, welcher von Roland, Olivier und dem Dänen Ogier begleitet ist. Die Mauern jener Stadt fallen vor dem grossen Frankenkönig, welcher die Götzenbilder der Sarazenen zerstört.

Das Sujet des dritten ist die Einnahme Jerusalems unter Gottfried von Bouillon.

Das vierte befasst sich mit den Siegen Ludwigs des Heiligen über Saladin.*) Dieser französische König soll ein Vorbild sein für Ludwig XIII., dem der Autor sein Werk gewidmet hat, das auch wahrscheinlich vor dem Könige und der Regentin Mutter aufgeführt worden ist.**)

Zum fünften Intermezzo hat die Geschichte der Jungfrau von Orleans den Stoff geliefert.

Der Unsinn des Stückes richtet sich von selbst. Der Autor scheint alles Geschmacklose, das er nur in irgend einem dramatischen Genre finden konnte, in seiner Pastorale haben vereinigen zu wollen. Mit scharfem Blicke hat er auch dasjenige erkannt, was in Guarinis „Pastor fido" das Geschmackloseste ist, nämlich die Verkleidung der Dorinda als Wolf.***) Bei Guarini ist diese Verkleidung aber wenigstens motiviert,

---

*) Saladin war freilich längst tot, als Ludwig der Heilige nach Palästina kam; diesen historischen Irrtum kann man dem Autor schon verzeihen.

**) Parf. IV., 173.

***) Pastor fido, Akt IV., Scene I. — Guarini hat freilich seine Geschmacklosigkeit wieder gut gemacht, dadurch, dass sie ihm Veranlassung zu einigen schönen Versen gab. Wie schön sind z. B. die Worte der Dorinda, als sie fühlt, dass der Pfeil des Jägers Silvio sie getroffen:

»Oh dolce uscir di vita,
Se Silvio m'ha ferita.«

Sie erinnern uns unwillkürlich an die Worte der Amalia in Schillers „Räuber": „Süss ist der Tod von der Hand des Bräutigams."

Die Idee zu Dorindas Verkleidung scheint Guarini durch die Lektüre des Apulejus gekommen zu sein, in dessen „Goldnem Esel" sich eine solche Verkleidungs-Episode findet.

während diejenige des Eurialle in der französischen Pastorale ohne Grund vor sich geht.

Wir haben bisher noch nicht wahrgenommen, dass das Erscheinen der „Astrée“ befruchtend auf die Produktion gewirkt habe: das Genre hat sich noch nicht in festen Formen krystallisiert. Es musste erst ein wirklicher Dichter, wie Racan kommen, um der Pastorale einige Bedeutung zu verleihen.

Dass indessen d'Urfé mit seinem Werke Schule gemacht hatte, sehen wir schon in den folgenden Pastoralen. Gleich die nächste Pastorale wird uns die Wirkung der „Astrée“ zeigen. Wie d'Urfé in seinem Werke einen grossen Teil eigenen Liebeslebens niedergelegt hatte, so wollte nun jeder, der eine Pastorale schrieb, seine eigene Liebe darin schildern, oder wenigstens behaupten, sie geschildert zu haben. Hierbei kam freilich oft sehr krüppelhaftes Zeug heraus, wie die nächste Pastorale, welche wir zu besprechen haben, zeigen wird. Schon der phantastische Titel berührt uns eigentümlich: „Les Urnes Vivantes ou Les Amours de Phélidon Et de Polibelle“, nennt der Verfasser Jean de Boissin de Gallardon das Werk.

In einem „Avis au lecteur“ werden wir benachrichtigt, dass eigene Liebes-Erlebnisse die Veranlassung zu dieser Pastorale gegeben haben. Der Autor hat das Stück in vier Akte geteilt und jedem Akt einen besonderen Titel gegeben. Im ersten, welcher Phélidon & Polibelle überschrieben ist, schwören sich diese beiden ewige Liebe. Phélidon bittet Amor, ihm neue Pfeile zu werfen. Im zweiten Akte, der die Ueberschrift Alcyone trägt, versucht Roserin, Phélidons Nebenbuhler, das Glück dieses Schäfers dadurch zu trüben, dass er Polibelle auf Alcyone eifersüchtig macht, welcher er zu verstehen giebt, sie könne das Herz des Phélidon — den sie liebt — leicht gewinnen.

Roserin zeigt im dritten Akt (der seinen Namen trägt) der Polibelle, wie Alcyone bei Phélidon in einer Grotte liegt. Polibelle glaubt dies nicht überleben zu können, denn sie weiss ja nicht, dass nur der Zufall die Beiden in die Grotte geführt hat, und dass Phélidon die Alcyone mit solcher Kälte

behandelt, dass diese sich zu tödten beschliesst, was sie auch im vierten Akt thut.

Dieser ist überschrieben Lilinne. — Dies ist der Name einer Schäferin, welche wohl deshalb dem Akte den Namen giebt, weil sie die Nachricht erhält, dass Alcyone sich von einem Vorgebirge des „Vivarez" ins Meer gestürzt habe.*) Auch Phélidon will sterben, aus keinem anderen Grunde, als weil seine Geliebte Polibelle zu sterben beschlossen hat.

Phélidon: »J'emporteray là-bas son portrait, son image;
Puisqu'il ne m'est resté que ce précieux gage:
Ce sera mon guidon, sous lequel en mourant
Aux Urnes de Pluton je l'iray adorant.«

Auch nach der Ankunft Polibelles, mit welcher er sich freundlich unterhält, ändert er seinen Entschluss nicht, mit ihr zu sterben, und sie auch nicht den ihrigen, obwohl man den Grund, warum beide sterben wollen, nicht recht einsieht. Der Autor hat nicht beliebt, uns in einem fünften Akte zu sagen, ob diese beiden Jammergestalten wirklich zusammen in den Orkus hinabgestiegen sind. Statt dessen müssen wir uns mit den Versen begnügen, mit welchen ein gewisser Odifleur das Stück schliesst:

»Leurs jours sont achevez; allons les inhumer,
Puisqu' après le trépas nous les devons aimer,«

und zu den Zuschauern gewendet:

»Messieurs, ce dur convoy pour un peu nous retire,
Mais c'est pour apprêter une Farce pour rire.«**)

Wir kommen jetzt zu den berühmten „Bergeries" des Marquis de Racan. Dass auch er in den von den Italienern zuerst betretenen Geleisen weiter gehen musste,

*) Leider liegt Vivarais nicht am Meere. Solch einen weiten Sprung, wie vom Vivarais ins Meer, kann selbst eine verliebte Schäferin nicht machen.

**) Man führte meist nach einem Trauerspiel irgend einen Schwank auf. Die betreffende Farce voll derben, übermütigen Humors — sie schliesst damit, dass sich alle vier auftretende Personen prügeln — findet sich bei Parf. IV, 254.

wird uns klar werden, wenn wir seinen Entwickelungsgang betrachten.*)

Geboren im Jahre 1589 als der Sohn des Honorat de Beuil, eines Edelmannes aus der Touraine, kam er schon im zarten Knabenalter als Page**) an den Hof Heinrichs IV. Hier war Malherbe unbestrittener Herrscher imReiche der Litteratur. Im Hause des Herzogs von Bellegarde lernte ihn Racan kennen und wurde bald sein, freilich nicht immer gelehriger, Schüler. Denn er war eine viel zu naive, sinnige, träumerische Natur, um sich so ganz äusserlich auf die Form zu werfen, wie es Malherbe vorschrieb. Tallemant berichtet, Malherbe habe oft zu Racan gesagt: „Voyez-vous, mon cher monsieur, si nos vers vivent après nous, toute la gloire que nous pouvons en espérer, c'est qu'on dira que nous avons été deux excellents arrangeurs de syllabes, et que nous avons été tous deux bien fous de passer tout notre vie à un exercice si peu utile et au public et à nous, au lieu de l'employer à nous donner du bon temps et à penser à l'établissement de notre fortune.“ Diese Worte geben einen besseren Aufschluss über Malherbes Dichtkunst, als eine dickleibige Abhandlung es vermöchte. Es ist um so mehr anzuerkennen, dass Racan, wenn er auch in der Form ihm Vieles verdankte, doch ziemlich selbständig blieb. Man kann Racan einen ausgeprägten Natursinn nicht absprechen. Halb Epikuräer horazischer Manier, halb Träumer, war er in der That ein Vorläufer Lafontaines, mit dem er Vieles gemein hat.***) Indessen war Racan nicht selbständig genug und auch zu beschränkten Geistes, um sich so weit von dem Einflusse seiner Umgebung zu emancipieren,†) dass er, seiner natürlichen Begabung fol-

*) A. de Latour sagt in seinem Essai über Racan (Revue des deux Mondes, 1835, S. 536): „C'est le poète grand Seigneur. Ce n'est en effet que la pastorale des ruelles: des bergers à houlettes d'or, et des moutons ayant au col des rubans roses.“

**) cf. Tallement des Réaux : Historiettes I, 22.

***) Siehe auch: A. de Latour a. a. O.

†) Es ist bezeichnend für die litterarischen Anschauungen Malherbes, dass er von den Werken der Italiener keines leiden mochte, als den Aminta. (T. d. R. Historiettes I, 203.)

gend, wirklich eine Pastorale hätte schreiben können, welche die ländliche Einfachheit im Gegensatze zum höfischen Wesen hätte darstellen können. Wir brauchen uns blos zu vergegenwärtigen, wie die „Bergeries" entstanden sind, um zu wissen, dass sie im Geiste der italienischen Pastoralen gehalten sein mussten.*) Malherbe verehrte bekanntlich ausserordentlich Madame de Rambouillet, während Racan einer schönen Wittwe in Burgund, Madame de Thermes, Schwägerin des Duc de Bellegarde den Hof machte. Beide Damen hiessen mit den Vornamen Cathérine. Malherbe brachte einst einen ganzen Tag zu, um, zusammen mit Racan eine poetische Umstellung der Buchstaben dieses Namens herauszubringen. Schliesslich einigte man sich auf den poetischen Namen Arténice. Racan kam jedoch seinem Herrn und Meister zuvor, indem er seine Angebetete zuerst in einem Gedichte Arténice anredete. Dieses war auch ursprünglich der Name seiner Pastorale, welche erst später den Titel: „Les Bergeries" erhielt.**) Dass nun der Dichter die Pastorale wählte, um der burgundischen Wittwe eine Huldigung darzubringen, darf uns nicht wundern. Einerseits hatte er Gelegenheit gehabt, im Theater des Hôtel de Bourgogne die Pastoralen Hardys zu bewundern,***) andererseits wies ihn seine natürliche Anlage und Neigung auf dieses Genre hin, das seit der „Astrée" für wert gehalten wurde, dass ein bedeutender Mann sich darin versuchte. Wie sehr Racan für die Schäferwelt d'Urfés schwärmte, beweisen uns die kleinsten Vorfälle aus seinem Leben. Er will z. B. seine Zukünftige besuchen, welche auf dem Lande wohnt und für diesen Besuch ein Gewand von zartem hellgrünem Tafft, welcher nach dem Helden der „Astrée" Céladon genannt

*) Mit Unrecht heisst es bei Parf. IV, 289: „Ainsi tenons lui compte de n'avoir rien emprunté des Italiens (qui se disent nos maîtres en ce genre de Poème).

**) Siehe Parf. IV, 289 die Anmerkung.

***) T. d. R. Historiettes III, 41 sagt: „Il dit que les comédies de Hardy qu'il voyait représenter à l'Hôtel de Bourgogne, où il entrait sans payer, l'excitaient fort.

wurde, anziehen. Aber sein Diener macht ihn darauf aufmerksam, dass ein etwaiger Regen diese empfindliche Farbe ruinieren würde. Racan macht nun in einem Gehölze in der Nähe des Hauses, wo seine Angebetete wohnte, Halt, um, nachdem er unterwegs ein prosaischeres Gewand getragen, dieses gegen das „habit Céladon“ zu vertauschen. Wie er bei diesem Kleiderwechsel von der Dame, welche mit ihren Freundinnen im Walde lustwandelte, überrascht wurde, wird von Tallemant sehr anschaulich geschildert.*)

Die Pastorale erschien endlich 1618 auf der Bühne und ward im Jahre 1625 zum erstenmale gedruckt. Ehe wir zur Analyse derselben übergehen, wollen wir aus einem Briefe, den der Dichter von seinem Landgute Laroche-Racan**) aus an Malherbe schrieb, einige Zeilen herausnehmen, welche uns am besten zeigen werden, für welche Kreise und in welchem Geiste Racan seine Pastorale gedichtet hat: „En l'état où est ma pastorale, je ne serais repris que des belles bouches de la Cour, de qui les injures mêmes me sont des faveurs; au lieu que, si je suivais votre conseil, je m'abandonnerais à la censure de tous les auteurs du pays latin, dont je ne puis seulement souffrir les louanges.

Wenn nun Racan, trotz der konventionellen Form, welche ihm Schranken auferlegte, hie und da in den „Bergeries“ uns wirkliche, poetische Meisterstücke bietet, so verdient er umsomehr Anerkennung. Dass er es nicht verstanden hat, ein Werk von einheitlichem, dramatischem Interesse zu schaffen, dürfen wir ihm verzeihen, ist doch überhaupt, weder in Frankreich noch in Italien, keine Pastorale von wirklich dramatischem Aufbau vorhanden. Die lyrischen Ergüsse der Schäfer und Schäferinnen sind als solche Feinde des dramatischen Fortschrittes, und sobald man, was sehr früh geschah, angefangen hatte, einzelne dieser Ergüsse in Musik zu setzen, war der erste Schritt zum lyrischen Drama, zur Oper gethan.

---

*) III, 49.

**) Woselbst er seine Pastorale zu Ende brachte.

Wenn wir eine genaue Charakteristik der „Bergeries“ *) geben wollen, wird es nötig sein, den Verlauf der Handlung nach den einzelnen Akten genau anzugeben und die in Bezug auf den Ausdruck wichtigen Stellen hervorzuheben:

Ein Monolog des jungen Schäfers Alcidor eröffnet die erste Scene des ersten Aktes. Es ist Nacht, aber die Sehnsucht nach seiner geliebten Arténice lässt den Jüngling nicht schlafen:

»Mes larmes de mon lict ont fait une rivière, **)
J'ai tasché maintefois de fermer la paupière.
Mais hélas je vois bien qu'en ce mal nompareil
La mort la fermera plustost que le sommeil.
Ténébreuse Déesse, ingrate à ma prière
Qui te fait si long temps retarder ta carrière?
Veux-tu par ta longueur advancer mon trépas?
Mais je la prie en vain, elle ne m'entend pas.
Celui de qui le monde admire les merveilles,
La faisant toute d'yeux, ne lui fit point d'oreilles.
Et toy, race des Dieux, belle Nymphe du jour,
Qui n'es pas insensible aux attraits de l'Amour.
Agréable lumière, espoir de tout le monde
Qui te retient si tard dans le séjour de l'onde.
Où ton jeune désir demeure languissant
Dessous les froids baisers d'un vieillard impuissant.« ***)

*) Les Oeuvres de M. Honorat de Beuil Chevalier, Seigneur de Racan. Tome II. A Paris. Chez Antoine Urbain Coustelier, Libraire-Imprimeur, Quay des Augustins MDCCXXIV.

**) Derselbe Gedanke findet sich auch in einem toskanischen Volksliede, wo es heisst:

»Di sangue son le lacrime che getto;
Di là dal letto ho fatto un grosso fiume« . . . .

(Canti popolari toscani, raccolti e annotati da Giuseppe Tigri. Florenz 1869. S. 2.)

***) Dasselbe Bild von dem impotenten Neptun und der schmachtenden Aurora findet sich auch in jenen berühmten Stanzen, welche Racan noch als Page dichtete. Es sind dies die ersten von ihm bekannten Verse. Die betreffende Strophe des Gedichtes, welches den Titel führt: „Contre un vieillard jaloux“ und mit den Worten: „Vieux corps tout épuise de sang et de moëlles“ beginnt, heisst:

Wir ersehen aus dem Monologe Alcidors, dass er der Liebe seiner Arténice sicher ist, dass aber die Eltern den reicheren Nebenbuhler Lucidas bevorzugen. Aber es nützt ihnen nichts, dass sie den Verkehr der Liebenden überwachen:

»Mais l'Amour qui se loge en un jeune courage
N'est pas de ces oyseaux que l'on enferme en cage.«

Der anbrechende Tag hindert den Schäfer, seine Selbstbetrachtungen fortzusetzen:

»Mais le jour n'est pas loing, les ombres s'éclaircissent,
Déjà d'étonnement les Estoiles pâlissent,
Et desja les oyseaux, joyeux de son retour,
Commencent dans les Bois à se parler d'Amour.
Afin de ne point perdre un temps si favorable,
Je vay faire sortir mes Brebis de l'estable.«

Diese letztere Bemerkung hat der Dichter jedenfalls für nötig gehalten, damit wir nicht vergessen, dass wir einen Schäfer vor uns haben; denn die Sprache und Gedanken des jungen Mannes würden uns nicht daran erinnern.

Die zweite Scene führt uns den Schäfer Lucidas vor, der sich darüber beklagt, dass Arténice sich dem Alcidor zugewendet habe:

»J'aimais dès mon enfance une jeune beauté
A qui rien ne manquait que la fidélité.«

In seiner Liebesnot beschliesst er, ehe es Tag wird, die Hülfe seines alten Freundes, des Zauberers Polistène in Anspruch zu nehmen. Kaum hat er den Gedanken ausgesprochen, als dieser auch schon, wie ein deus ex machina, erscheint. Polistène würde dem Jüngling gerne helfen:

»Je sçay combien l'Amour trouble un jeune courage.
Les tourmens que j'ai plains au plus beau de mon âge
En suivant ces plaisirs de pleurs accompagnez. . . .«

»Ainsi on voit l'Aurore en sortant de sa couche
Soupirer et gémir
Quand son vieil impuissant aussi mort qu'une souche
N'a rien fait que dormir.«

In diesem Gedichte haben wir also Racan, den Epikuräer vor uns.

Dennoch gesteht er:

»Mais certes, c'est en vain qu' on a recours aux charmes
Pour éteindre les feux et se parer des armes
De ce dieu si petit et si grand en tous lieux;*)
Le pouvoir des Démons ne peut rien sur les Dièux.«

Man beschliesst zuletzt, die Kunst des Zauberers zu einem Betruge zu gebrauchen. Alcidor wird, wie Lucidas erfahren hat, mit Ydalie, welche er, da sie mit ihm zusammen im Hause des Damoclée erzogen worden ist, schwesterlich liebt, die ihn aber anbetet, an einem gewissen Orte eine Zusammenkunft haben. Der Zauberer soll nun, mit Hülfe seiner Kunst, der zu diesem Zwecke herbeigeholten Arténice ihren Geliebten mit der Schäferin Ydalie in einer Stellung zeigen, wie sie nur Gatten zukommt.

Die 3. *Scene* führt uns zuerst Arténice vor, welche in Folge ihrer Liebespein ebenfalls vor Tag erwacht ist, denn sie sagt in ihrem Monologe:

»Mais quoy, le jour s'augmente et dérobe à nos yeux
Les roses, dont l'Aurore avoit semé les Cieux.
Il est temps de partir, tout ce que j'appréhende
Est qu'au cry des aigneaux mon père ne m'entende.«

Sie beginnt dann von ihrer Liebe zu sprechen und die *Ehre* zu verwünschen, welche sich den „schönen Gefühlen" entgegensetze. Dieser Gegensatz, von Tasso und Guarini schon mit Vorliebe behandelt, ist in vielen Pastoralen dargestellt. Nur klingt ein solcher Gedanke im Munde einer unschuldigen, jungen Schäferin etwas eigentümlich. Doch lassen wir Arténice reden:

»Honneur, cruel tyran des belles passions;
Qui traverse l'espoir de nos affections;
De combien de malheurs est la terre féconde

---

*) Derselbe Gedanke findet sich in Hardys „Alcée", von der Zauberin Testile dem alten Phédime gegenüber ausgesprochen, der die Hülfe der Zauberin gegen den Wahnsinn seiner verliebten Tochter nachsucht. Man vergleiche auch den Anfang des XI. Idylls bei Theokrit:

„Οὐδὲν ποττὸν ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο.

Depuis que ton erreur empoissonne le monde.
Ce Dieux, dont les amants revèrent le pouvoir
Ne recognoissoit point l'Empire du devoir?
Ce fust toy qui premier fit glisser en nostre ame
Ces folles visions de la honte et du blasme,
Qui premier nous apprint à cacher nos plaisirs
Et dont la tyrannie aux amants trop cruelle,
S'opposa la première à la loy naturelle.«

Ein junges, keusches Mädchen, das vom Naturgesetz spricht! Welche Absurdität! Welchen schönen Gegensatz zu dieser unnatürlichen Reflexion bilden die folgenden, herrlichen Verse mit welchem die Schäferin ihren Monolog fortsetzt:

»Petits oiseaux des bois que vous estes heureux
De plaindre librement vos tourments amoureux.«

Sie aber darf nicht einmal den Felsen ihr Geheimnis anvertrauen, und doch verzehrt sie die Leidenschaft:

»Il est vray, je ressens une secrette flamme,
Qui malgré ma raison s'allume dans mon ame,
Depuis le jour fatal que je vis sous l'ormeau
Alcidor qui dansoit au son du chalumeau.«

Aber mit Schmerz erinnert sie sich, dass Diana, der sie von Jugend an geweiht gewesen ist, ihr in einem nächtigen Traum befohlen habe, nur einen Sohn des Landes zu heiraten. (Alcidor ist ein Fremder.) Sie hat deshalb schon versucht, die Liebe Tisimandres zu gewinnen, eines einheimischen Schäfers, aber dieser bleibt seiner Ydalie, obgleich sie ihn verschmäht, getreu.

Das Erscheinen ihres Vaters unterbricht das Selbstgespräch der Schäferin. Als sie auf seine erstaunte Frage, warum sie so früh aufgestanden sei, erwidert, der Hund habe einen Wolf gewittert, sagt er derb:

»Je sçay ce qui vous met la pouce dans l'oreille,
Je vis hyer icy le loup qui vous réveille . . . . .«

Die Figur des Alten ist sehr gut gezeichnet; er hat etwas vom Shakespear'schen Capulet, wenn auch Arténice keine

Julia ist. — Sie beteuert ihrem Vater, dass sie in harmloser Weise mit Alcidor verkehre und nur den Gatten wählen werde, den ihr der Vater bestimmt habe. Dieser zählt nun die materiellen Vorzüge des Lucidas auf und, da er jenen gerade kommen sieht, so schliesst er mit den Worten:

»Mais le voicy qui vient au long de ceste roche
Je m'en vay vous quitter avant qu'il soit plus proche:
Bien qu' Amour soit enfant, c'est un enfant discret
Qui n'oseroit parler s'il ne parle en secret.«

Die 4. Scène zeigt uns Lucidas, wie er Arténice beredet, sich von den „secrets plaisirs", denen sich Alcidor und Ydalie hingeben, bei dem Zauberer zu überzeugen. Psychologisch wahr ist diese Scene, besonders, dass Arténice sich stellt, als sei die Liebe der Beiden ihr gleichgültig, aber da sie sich doch vor Qual verzehrt und Gewissheit haben möchte, so sagt sie, mit freilich sehr durchsichtiger Schlauheit:

»Je n'ay point d'intérest à leurs folles amours,
Mais je prendray plaisir à voir l'expérience
Des effets merveilleux que produit sa (sc. des Zauberers) science.«

Die Logik, mit welcher Lucidas seine That vor seinem Gewissen entschuldigt, ist die Schurken-Logik eines Schwächlings, der, als Neuling im Verbrechen, sein Gewissen mit Scheingründen besänftigen will:

»Il est vray, je commets une grande malice;
Mais ce n'est pas moy seul, le Ciel dont l'artifice
Couvre de tant d'apas tant d'infidélité
Est le premier autheur de ma méchanceté.«

Der Chor, mit welchem der erste Akt schliesst, enthält eine Aufforderung, sich der Liebe zu ergeben. Es sind acht sechszeilige Strophen; die erste und letzte haben den gleichen Refrain. Natürlich verfehlt der Chor nicht, auf die verliebten Vögel hinzuweisen (dritte Strophe):

»Les oyseaux des bois et des plaines
Chantent leurs amoureuses peines.

Die erste Strophe lautet:

Sus, Bergers, qu'on se resjouysse
Et que chascun de nous jouisse
Des faveurs qu'Amour lui départ.
Ce bel âge nous y convie,
On ne peut trop tost ni trop tard
Gouster les plaisirs de la vie.

Die letzte Strophe:

Lorsque ce bel âge s'écoule,
Les soucis nous viennent en foule,
Venus se retire autre part.
Conservons en toujours l'envie!
On ne peut trop tost ni trop tard
Gouster les plaisirs de la vie.«

II. Akt.

Die 1. Scene wird eröffnet durch den unvermeidlichen Satyr. Es ist Ydalie, auf welche er seine wollüstigen Blicke geworfen hat. In dem Monolog drückt er sein Missbehagen aus, dass diese Schäferin einen zarten „Mignon" ihm mit seinen kräftigen Gliedern vorziehe, und dass er sich vergebens schminke und frisiere, um ihr zu gefallen:

»Sous l'habit d'un berger souvant je me déguise,
J'arrache mes sourcils, je me farde et me frise.«

Er beschliesst, wie bei den Satyrn der Pastorale üblich — das spröde Mädchen im Bade zu überfallen:

»Je sçay que le matin elle ne manque pas
De prendre dans les eaux conseil de ses appas.«

Die 2. Scene bringt uns Ydalie, welche einen Monolog über ihre Liebe zu Alcidor hält. Wir erfahren, dass sie seit ihrem zwölften Jahre ihn liebt, und dass ihre Liebe unter den Vertraulichkeiten, welche zwischen beiden, da sie ja zusammen erzogen wurden, herrschten, nur noch gewachsen sei. Zugleich beklagt sie sich über die Zudringlichkeit des Tisimandre. Dieser kommt, wie der Wolf in der Fabel, gerade herbei, ein Lied singend, in welchem er seine Qualen schildert:

»Les pleurs que mes yeux ont versez
Ont fait dans ces déserts de nouvelles rivières.

Er ist ganz ohne Hoffnung:

Et n'espérant plus rien, je n'ay plus rien à plaindre.

Die ob seiner Ankunft erschreckte Ydalie redet er so an:

Adorable beauté que tout le monde admire,
Voulez-vous de ces bois les tenèbres chasser,
Que le jour seulement n'a jamais sçeu percer,
Quel miracle de voir en ce lieu triste et sombre
Une déesse en terre et le Soleil à l'ombre!
Qui vous meine eu ces lieux solitaires et doux?«

Ydalie: »Rien que le seul désir de m'éloigner de vous.«

Durch Ydalies unerbittliche Kälte wird der verliebte Schäfer schliesslich gezwungen, sich zu entfernen. Aber Ydalies Freude, ihn los zu sein, wird durch den gewaltthätigen Angriff des Satyrs getrübt. Auf ihren Hülferuf erscheint Tisimandre, der sie dem Satyr entreisst.

»Vilain, arrestez-vous, quel furieux transport
Vous a fait profaner le corail de ces lèvres?
Allez, bouquin puant, faire l'amour aux chèvres.«

ruft er dem Satyr zu.

Aber Ydalie will ihm den Lohn für die Rettung nicht geben. Eher soll er sie wieder in die Hände des Satyrs liefern, als sie sich zwingen lasse, ihn zu lieben. Tisimandre ist ausser sich und sagt sich, dass er ein Narr sei, diese Spröde dennoch zu lieben. Er erinnert sich auf einmal der schönen Arténice, die er allein von allen Schäfern immer konsequent verschmähte, trotzdem oder vielleicht weil sie sich um seine Gunst beworben hatte.

3. Scene. Arténice kommt nachdenklich daher, mit Ungeduld den Lucidas erwartend, der sie zu dem Zauberer führen will. Die ungeduldige Erwartung der Eifersüchtigen ist sehr gut geschildert:

»Je sens l'impatience en mon ame s'accroistre
De cognoistre le mal que j'ai peur de cognoistre,

Qui me fait sans besoin descouvrir un péché
Qui ne m'offençait point lorsqu'il estoit caché
Sous les plaisirs d'amour. Souvent la jalousie
Après s'estre couvée en nostre fantasie,
Par nostre propre faute esclost de grands malheurs,
De mesme qu'un serpent endormy sous des fleurs.«

In diesen wenigen Versen zeigt sich Racan wieder als echter Dichter, ja als ausgezeichneter Seelenmaler.

Indess hat er den Charakter der Arténice sehr unbestimmt und schwankend gezeichnet.*) Kaum erbickt sie den Tisimandre, als sie wieder ihrer ehemaligen Werbung um ihn gedenkt. Sie sucht ihn aufs Neue zu fesseln, er macht ihr Complimente, geht aber doch nicht auf ihre Absichten ein, da er sich schliesslich doch nicht von seiner geliebten Ydalie loszureissen vermag:

»Je sçay que vos appas sont adorez de tous
Et si j'avois deux cœurs, j'en aurais un pour vous.
Mais le mien désormais n'est plus en ma puissance.«

4. Scene. Der Zauberer Polistène tritt auf und entwickelt sein Programm. Er ruft die ihm unterthanen Geister an:

»Et vous qui dans un verre en formes apparentes
Imitez des absents les actions présentes,
Faites voir Ydalie avec son favory
Jouir des privautez de femme et de mary.«

Inzwischen ist Lucidas und Arténice erschienen. Nachdem nun der Zauberkreis gezogen und der übliche Hokuspokus gemacht ist, sieht Lucidas in dem Zauberglase die Ufer der Seine. Dies wird benutzt um, wie es viele der damaligen Dichter thaten, (auch Moliére und Corneille) Paris einiges Lob zu spenden.

---

*) Wir finden hier einige Züge von der burgundischen Wittwe wieder, welche sich von der halben Provinz den Hof machen liess und den harmlosen Racan Jahre lang nasführte.

Polistène: »Commencez-vous à voir?«
Lucidas: »Nous commençons à peine
A descouvrir un peu des deux bords de la Seine,
Qui serrant en ses bras ces beaux champs plantureux
Fait cognoistre a chascun l'amour qu'elle a pour eux;
Quel éclat de grandeurs reluit en ces rivages!
Où la nature et l'art semblent de tous côtez
Disputer à l'envy le prix de leurs beautez.«

Arténice sieht in dem Zauberglase natürlich nichts, als die beiden Liebenden:

»O Dieux! en quel malheur se voit elle tombée?
Que leurs sales plaisirs détestez en tous lieux
Font de peine à mon cœur et de honte à mes yeux!
Que long-temps cet affront vivra dans ma mémoire.»*)

Sie beschliesst, sich in die Einsamkeit zurückzuziehen. Als ihr unterwegs Alcidor und Ydalie aufstossen, welche sich, der Hitze wegen, in ein Gebüsch gelagert haben, wird es ihr zur Gewissheit, dass Alcidor die Treue gebrochen. Indessen ist dieser, allen Liebeserklärungen der Ydalie zum Trotz standhaft geblieben; ja er stellt sich sogar, als ob er gar nicht verstände, was das Mädchen eigentlich von ihm wolle, so dass Ydalie in einem à part ausruft:

»Las! il ne m'entend point, je me rends trop obscure
Il a comme le coeur, l'intelligence dure.«

Schliesslich giebt sich Ydalie mit der Versicherung brüderlicher Liebe von Seiten Alcidors zufrieden. Nun will Alcidor sich auf den Weg machen, um Arténice aufzusuchen. Diese kommt gerade des Weges daher und giebt ihm auf seine liebeglühende Rede zur Antwort:

Quoy tu ne rougis point de tes desloyautez?

Er beschwört die Schäferin vergebens, dass er ja von nichts wisse, sie geht ab und lässt ihn voll Verzweiflung zurück. Er beschliesst zu sterben.

*) Die Scene ist widerlich; besonders wenn man bedenkt, dass ein junges, keusches Mädchen dies spricht.

Ein Chor, aus fünf zehnzeiligen Strophen bestehend, der die Eitelkeit der menschlichen Wünsche und die Nichtigkeit menschlicher Grösse hervorhebt, preisst den Entschluss Arténices, sich von dem Getriebe der Welt zurückzuziehen. Dieser Chor ist sehr würdig gehalten, wie z. B. folgende Strophe zeigt:

Jouets du temps et de l'envie,
Esprits dans le monde agitez
Qui passez toute vostre vie
Béants après les vanitez,
Que vos désirs sont miserables
Que vos grandeurs sont peu durables,
Et que l'espoir est glorieux
Des ames dévotes et sainctes
Qui libres de soins et de craintes
Vivent en terre comme aux Cieux.«

III. Akt.

Die 1. Scene zeigt uns Arténice im Gespräch mit der Vestalin Philothée, welche sie auf die Entbehrungen aufmerksam macht, die ihrer warten, wenn sie bei den Vestalinnen bleibe.*)

»Notre reigle est estroite et malaisée à suivre;
Dans un désert austère, il faut mourir et vivre.«

sagt sie. Aber das junge Mädchen ist entschlossen, Vestalin, d. h. Nonne, zu werden. Die Ankunft ihres Vaters Silène, welcher durch Lucidas von ihrem Vorhaben in Kenntnis gesetzt worden ist, und die Ankunft des Damoclée, des Vaters der Ydalie, unterbricht das Gespräch der beiden Frauen.

2. Scene. Silène fragt seine Tochter:

»D'où vous vient cette humeur en l'Avril de vostre âge?« **)

---

*) Da alle Pastoralen als auf klassischen Boden spielend gedacht sind, so muss natürlich immer eine Umschreibung stattfinden: statt „den Schleier nehmen" heisst es: „sich der Diana weihen," statt Nonne sagt man Vestalin; man sieht aber an dieser Scene, dass nur der Name nicht der Geist klassisch ist.

**) „en l'Avril de vostre age": stehender Ausdruck für „Frühling des Lebens," findet sich in dieser Anwendung bei allen Dichtern der Epoche.

Arténice gesteht, dass sie aus Liebe zu Alcidor, der sie verraten, so handeln müsse. Damoclée ahnt Schlimmes, und als die Schäferin mit der näheren Erklärung zögert, sagt er:

»Que de peurs à la fois vous me faites avoir,
Que vous m'apprenez bien, qu'en un sujet de plainte
Le plus souvent le mal est moindre que la crainte.«

Arténice erzählt nun, wie sie den Zauberer befragt habe, und muss erröthen, wenn sie an das denkt, was sie gesehen:

»Je rougis, quand j'y pense,
Et ma condition ne peut avoir dispense
De conter devant vous de quelles actions
Ils tâchaient d'assouvir leur folles passions.

Dann folgt eine ausführliche Beschreibung aller Umstände, unter denen Polistène seinen Hokuspokus losliess, eine Beschreibung, welche jedenfalls den Zweck hatte, die Zuhörer ein wenig gruseln zu machen. Es wimmelt da von Dämonen, Gewittern und Stürmen, und wie musste erst die vornehme Zuhörerschaft gespannt sein bei der ins Detail gehenden malerischen Schilderung, auf welche Weise Ydalie der Verführung erlegen sei.

. . . .

La honte est dans son teint et l'amour dans ses yeux:
Elle résiste un peu; mais c'est de telle sorte
Qu'on void bien qu'elle veut n'estre pas la plus forte.
Le cœur tout haletant en vain elle taschoit
A modérer l'ardeur du feu qu'elle cachoit:
Mais enfin son amour triomphe de sa honte,
Enfin de son honneur elle ne tint plus conte
Elle se laisse en proye au désir du Berger.«

Damoclée ist natürlich entschlossen, seine Tochter für ihr Vergehen sterben zu lassen,*) während Silène die seinige

*) In allen Pastoralen werden Vergehen gegen die Keuschheit mit dem Tode bestraft. Wenn man die sittlichen Anschauungen der vornehmen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts kennt, so ergiebt sich auch hier wieder, wie stark der Gegensatz dieser Schäferwelt gegen die wirkliche war, und wie sehr dieser Gegensatz reizen musste.

vergebens von ihrem Vorhaben, ins Kloster zu gehen, abzubringen sucht.

Die 3. Scene zeigt uns Cléante, einen Schäfer, auf dem Wege zum Tempel der Diana (in ein Kloster), um dort Hülfe zu suchen für Alcidor, der sich ins Wasser gestürzt hat, aber von den Wogen ans Land gespült worden ist.*) Natürlich philosophiert Cléante (wie alle Schäfer) bei dieser Gelegenheit, über die Qualen der Liebe, welche ja auch den Alcidor genötigt haben, sein Leid zu ertränken.

. . . . »dans les flots plus humains à luy mesme que luy.«

Die 4. Scene führt den geretteten Alcidor in das Gebiet des Diana-Tempels. Er weiss nicht, wo er ist, und in einem Monologe klagt er Arténice der Treulosigkeit an, und als sie dann mit Siléne und Cléante, der beide von des Jünglings verzweifelter That benachrichtigt hat, herbeikommt, glaubt er ein Gespenst zu sehen. Arténice gerührt von dem Anblick des Unglücklichen, der aus den Fluten gerettet ist, wird ohnmächtig, zugleich mit ihrem Geliebten, worauf denn auch der alte Schäfer Silène nichts Besseres zu thun weiss, als seinerseits ebenfalls in Ohnmacht zu fallen. Cléante wird beim Anblick der drei Ohnmächtigen ratlos.

»Hélas! au quel iray-je, ils se meurent tous trois;
Tous trois sont étendus sans parole et sans voix,
Qu' heureux estoit le siècle où parmy l'innocence,
L'Amour sans tyrannie exerçoit sa puissance,
Quand le Ciel libéral versoit à pleines mains
Tout ce dont l'abondance assouvit les humains,
Et que le monde enfant n'avoit pour nourriture
Que les mets apprestez par le soin de Nature.
L'égalité des loix chassoit l'ambition. . . . . .«

Cléante bringt also hier ganz unvermutet den damals so üblichen Hinweis auf das goldene Zeitalter an,**) auf jene Zeit, da die Liebe noch keine Hindernisse fand, wo noch

*) Ganz, wie Céladon.

**) Siehe auch Tasso und Guarini.

nicht der Ehrgeiz und der blasse Neid*) die Menschen unglücklich machte.

Alcidor erwacht zuerst wieder aus der Betäubung, dann auch Vater und Tochter. Letztere ist gerührt von der verzweifelten That, welche der junge Mann ihretwegen unternommen hat:

»Quand d'infidélité vous seriez entaché
Vostre extrême remords absoult vostre pêché.«

Natürlich ist Silène ebenfalls gerührt und beschliesst, seine Tochter dem Alcidor zum Weibe zu geben. Es ist also nicht die Überzeugung von der Unschuld des Alcidor, welche Vater und Tochter veranlasst, dem jungen Schäfer zu verzeihen, sondern blose pastorale Rührung.

Ein Chor von sechs achtzeiligen Strophen, deren erste und letzte die Qualen der Liebe schildern, und dessen übrige Strophen als Gegenstück das goldene Zeitalter preisen, schliesst den Akt.

Der Ausdruck in diesen Versen ist zuweilen ein sehr glücklicher; z. B. gleich in der ersten Strophe:

»Tousjours la colère des Cieux
Ne tonne pas dessous nos testes,
Tousjours les vents séditieux
N'enflent pas la mer de tempeste,
Tousjours Mars ne met pas au jour
Des objets de sang et de larmes,
Mais tousjours l'empire d'Amour
Est plein de troubles et d'alarmes.«

Die letzte Strophe hebt den Kampf zwischen Ehre und Liebe hervor:

»Ce qui nous doit le plus fascher
Est cet honneur qui nous ordonne
D'acheter et vendre si cher
Les plaisirs que l'amour nous donne.«

---

*) L'envie au teint blesme.

IV. Akt.

1. Scene. Arténice teilt ihrer Vertrauten Clorise die Beklemmungen mit, welche ihr dadurch verursacht seien, dass Diana, ihr im Traume erscheinend, befohlen habe, nur einen Sohn des Landes zu heiraten. Sie habe früher aus diesem Grunde sich um Tisimandre bemüht, aber vergebens, und habe Lucidas, der auch kein Einheimischer sei, deshalb auszuschlagen ihren Eltern gegenüber das Recht gehabt. Wie kann sie nun den Wunsch der Göttin mit ihrer Liebe vereinen? Aber lieber will sie durch die Hand der Götter den Tod erleiden, als „ihn“ aufgeben:

»Quand les Dieux me devroient envoyer le trépas,
Je ne puis avoir pis que de ne l'avoir pas.«

Die 2. Scene besteht aus einem Monologe Tisimandres. Er ist in Verzweiflung darüber, dass seine Neigung von Ydalie nicht erwidert wird:

»Aimeray-je tousjours, sans jamais estre aimé?
Brusleray-je tousjours, sans estre consommé?
. . . .
Je cherche le remède et ne veux pas guérir,
Je me déplais de vivre et ne sçaurais mourir.«

Wir erfahren, dass er wegen seiner Liebe seine Heerden und Felder vernachlässigt hat, welche einst die schönsten des Landes waren. Aber, wie traurig sein Loos sich auch gestalten mag, er wird nicht von der Liebe lassen.

Die 3. Scene führt Ydalie herbei, welche von Tisimandre so angeredet wird:

»Beauté, dont la Nature admire les appas,
Quelle heureuse fortune a pû guider vos pas
Dans ce valon affreux, où mon inquiétude
Ne cherche que l'horreur, l'ombre et la solitude?«

Sie antwortet ihm schnippisch:

»Berger qui de nature estes si mal plaisant,
Quel malheureux destin vous conduit à présent
Dedans ceste valée effroyable et profonde
Où pour fuyr de vous, je fuis de tout le monde?«

Da die Aufzählung seiner Liebesqualen das Mädchen nicht rührt, sagt er:

»Puisqu' Alcidor pour vous n'a point de sentiment,
Pourquoy différez vous de faire un autre amant?«

Ydalie antwortet wiederum höhnisch:

»Si je suis insensible au tourment qui vous presse,
Pourquoy différez-vous de changer de maistresse?«

Und als Tisimandre ihr bemerkt, sie möge sich in Acht nehmen, dass ihre Liebe nicht ihre Ehre zu Grunde richte, — schon murmele man über ihren Verkehr mit Alcidor — erwidert sie stolz:

»Quoy qu'on ait dit de moy par haine ou par envie,
Tousjours mes actions répondront de ma vie.«

Mit epigrammatischer Kürze gestaltet sich nun der Dialog:*)

Tisimandre: »Le mien (sc. tourment) est si cruel qu'il m'ostera la vie,
Si vous ne modérez vostre inhumanité?«
Ydalie: »Pensez-vous m'y forcer par importunité?«
Tisimandre: »Non, certe, mais plustost par mon amour extrême.«
Ydalie: »Amour oblige-t-il d'aymer tout ce qui m'ayme?«
Tisimandre: »Ouy, plustost qu'un ingrat qui ne vous ayme pas.«
Ydalie: »Je choisiray plustost d'épouser le trépas
Que jamais vous voyez vostre vaine entreprise
Rendre dessous vos loix ma liberté soumise.«

Während nun Tisimandre sich noch über ihre Grausamkeit beklagt, erscheint einer der Opferpriester, um Ydalie, welche für ihr angebliches Verbrechen sterben soll, abzuholen. Sie wird fortgeschleppt, ohne dass sie den Grund ihrer Verurteilung erfährt und Tisimandre beschliesst, als ächter Schäfer, sich für sie opfern zu lassen.

---

*) Man sieht, Corneille hatte hier ein gutes Vorbild.

Die 4. Scene führt uns Damoclée, im Gespräche mit Lucidas vor, der jenen vor der Opferung seiner Tochter zurückhalten möchte; aber der alte Schäfer beschliesst, dass das Mädchen, den Gesetzen des Landes gemäss, sterben soll. Dem Verräter schlägt nun sein Gewissen, allein er beschwichtigt es damit, dass ja die Liebe schuld an seiner Verräterei sei:

»Je me verray forcé de faire une injustice;
Mais je ne suis pas seul, l'amour est mon complice.«

5. Scene. Der Druide Chindonnax befragt Lucidas, der durch allgemeine Redewendungen und Sophistereien sich einer bestimmten Anklage entziehen will, über das, was er gesehen. Der Verräter ist schliesslich gezwungen, Ort und Zeit des angeblichen Vergehens anzugeben. Ydalie, als Angeklagte vorgeführt, glaubt, beim Anblick des Altars tausendmal sterben zu müssen:

»O Dieux, combien de morts pour une seule mort!«

Auf Befragen, wo und bei wem sie am Morgen gewesen sei, antwortet sie: Am Ufer der Seine und bei Alcidor. Darauf erwidert Chindonnax:

»C'est tout dire!«

Vergebens sucht Ydalie die Grundlosigkeit der Anklage nachzuweisen. Ihr Vater ist ausser sich über die vermeintliche Ehrlosigkeit seiner Tochter:

»En cet excez d'ennuis qui me vient tourmenter,
Je ne sçay quelle perte est plus à regretter,
Celle de son honneur, ou celle de sa vie.«

Tisimandre will sich für Ydalie opfern; vergebens sucht ihn der Druide zurückzuhalten, er antwortet:

»Il faut sçavoir mourir, quand on ne doit plus vivre.«

Vergebens will ihm der Druide die Schrecken des Todes darstellen, Tisimandre erwidert:

»L'enfer n'a point d'horreur ny de nuict assez sombres
Dont le jour de ses yeux ne dissipe les ombres.«

Und als der Oberpriester ihm vorhält:

»Quelle erreur de mourir pour la faute d'autruy?«

erwidert er:

»Mais quelle erreur plustost de juger l'innocence,
Sans vouloir seulement escouter sa deffence?«

Sehr vernünftig ist, was Tisimandre zu dem Ankläger Lucidas sagt:

»Osez-vous misérable, accuser les absens
Sur l'objet qu'une glace a produit à vos sens?»

Plötzlich kommt Cléante — welcher in diesem Stücke überhaupt blos als Botschaftsbringer da zu sein scheint — und bringt mit froher Miene die Nachricht von der bevorstehenden Verheiratung der Arténice mit Alcidor. Lucidas ist ausser sich und verrät sich durch eine unbedachte Äusserung, welche Daramet, ein Priester, hört. Schliesslich gesteht er Alles. Ydalie schenkt ihm das Leben, obwohl er den Tod wünscht. Sie sagt:

»Non, tu ne mourrois point, je veux pour te punir,
Qu'à jamais ton pêché vive en ton souvenir.«

Ydalie ist von der Treue des Tisimandre gerührt und gewährt ihm ihre Hand, nun, da ja Alcidor doch schon anderweitig vergeben ist:

»Vos extrêmes faveurs, certes, je le confesse,
M'ont faict vostre captive et non vostre maistresse.«

Ein Chor der Opferpriester, in welchem auf Astrée Bezug genommen wird, schliesst diesen vierten Akt.

»A ce coup nous voyons qu' Astrée
Veut encore en cette contrée
Faire esclater la splendeur de ses loix.
Et que sa puissance divine
Qui sur toutes choses domine
A mesure soins des Bergers que des Rois.«

Dann werden die Götter gepriesen, welche der Wahrheit zum Sieg verholfen, und die Beständigkeit der Liebenden, welche nun das Glück der Vereinigung durch ihre Ausdauer sich errungen haben.

»Heureux celui dont la constance
A surmonté la résistance
Qui s'opposoit à son affection,
Et qui n'aura pas moins de gloire
En ceste amoureuse victoire
Que de plaisir en la possession.«

V. Akt.

Der angebliche Vater des Alcidor erscheint zum ersten Male auf der Bildfläche. Er trifft den Cléante und setzt ihm im Gespräche auseinander, wie glücklich diejenigen seien, die an ihre Scholle gebunden, nicht in die Fremde zu gehen brauchten. Die Verse, in welchen der Alte dieses Glück der Zurückgezogenheit preisst, enthalten nicht nur das Beste, was Racan geschrieben, sie sind auch mit zu dem Schönsten zu zählen, was die französische Poesie aufzuweisen hat. Hier erhebt sich Racan zu wirklich dichterischer Höhe:

»Heureux qui vit en paix du laict de ses brebis,*)
Et qui de leurs toisons voit filer ses habits;
Qui plaint de ses vieux ans les peines langoureuses,
Où sa jeunesse a pleint les flammes amoureuses.
Qui demeure chez lui, comme en son élément
Sans connaître Paris que de nom seulement,
Et qui bornant le monde aux bords de son domaine,
Ne croit point d'autre mer que la Marne ou la Seine!

---

*) Nachahmung der horazischen II. Epode: „Beatus ille qui procul negotiis . . . . ."

An einer anderen Stelle der „Bergeries" finden wir auch eine glückliche Imitation einer Stelle des Virgil (VIII. Eclogue). Es ist dies das berühmte:

«Alter ab undecimo tum me jam ceperat annus
Jam fragilis poteram a terra contingere ramos.«

Bei Racan dagegen heisst es, (es ist Ydalie, welche von Alcidor spricht):

»Je n'avais pas douze ans, quand la première flamme
Des beaux yeux d'Alcidor s'alluma dans mon âme:
Il me passait d'un an, et de ses petits bras
Cueillait déjà des fruits dans les branches d'en bas.«

En cet heureux état, les plus beaux de mes jours
Dessous les rives d'Oyse ont commencé leur cours.
Soit que je prisse en main le soc ou la faucille,
Le labeur de mes bras nourrissoit ma famille,
Et lorsque le soleil, en achevant son tour,
Finissoit mon travail en finissant le jour,
Je trouvois mon foyer couronné de ma race;
A peine bien souvent y pouvois-je avoir place:
L'un gisoit au maillot, l'autre dans le berceau;
Ma femme, en les baisant, dévidoit son fuseau.
Le temps s'y ménageait comme chose sacrée,
Jamais l'oisiveté n'avoit chez moi d'entrée.
Aussi les Dieux alors bénissaient ma maison;
Toutes sortes de biens me venaient à foison.
Mais hélas! ce bonheur fut de peu de durée.
Aussitost que ma femme eut sa vie expirée,
Tous mes petits enfans la suivèrent de près,
Et moi je restai seul, accablé de regrets.«

Nun sucht er weiter nichts, als ein Fleckchen Erde, wo er seine Tage in Ruhe beschliessen könne. Cléante fordert ihn auf, sich im Gebiete der Marne und Seine niederzulassen und giebt nun eine lobende Beschreibung der Umgegend von Paris. Wir sehen also auch hier wieder, wie immer die Örtlichkeit hervorgehoben wird. Aber auch auf die zeitgenössische Geschichte wird angespielt, und Schmeicheleien für das damalige Regiment werden eingestreut:

»L'impitoyable horreur des foudres de la guerre
A quitté par respect cette fertile terre:
La justice et la paix y règnent à leur tour
Nous n'y sommes bruslez que des flammes d'Amour.
Mais hélas! de ce Dieu les flammes et les charmes
Causent bien dans nos champs de plus grandes alarmes
Que ne faisoient jadis ces bataillons espars
Que la rébellion semoit de toutes parts.
Encor à ce matin cette bouillante rage
Animant d'Alcidor l'impétueux courage
L'a fait jetter dans l'eau . . . . .«

Der Übergang ist, wie man sieht, bei den Haaren herbeigezogen. Aber der Dichter muss die Rede auf Alcidor bringen, damit der Alte, neugierig gemacht, nach dem Jüngling frage. Dies geschieht, und die beiden Schäfer machen sich auf, um Alcidor aufzusuchen.

2. Scene. Damoclée erscheint, um den zur Hochzeitsfeier versammelten Schäfern mitzuteilen, dass Ydalies Unschuld erwiesen ist. Alle freuen sich; besonders Arténice, wenn es auch ihre Liebe zu Alcidor nicht vermehren kann, denn, sagt sie:

»Rien ne peut augmenter les choses infinies.«

Aber neue Hindernisse türmen sich auf. Crisante, die Mutter der Arténice, erinnert an den Wunsch der Götter, dass ihre Tochter nur einen Sohn des Landes heiraten solle. Alcidor, welcher sich schon am Ziele seiner Wünsche glaubt, ist ausser sich:

»Pour une vision, une ombre, une chimère
Qui s'engendre au cerveau de vostre vieille mère
Veut on recompenser mon service de vent?«

Das, was nun folgt, dürfte 150 Jahre später geschrieben sein, so rationalistisch klingt es:*)

»Quelle présomption de croire que les Dieux
Qui la haut sont ravis en la gloire des Cieux,
Daignent penser en nous qui ne sommes que terre!
Leur soin est d'esclairer ce que le Ciel enserre,
Régler le mouvement de tant d'astres divers,
Séparer les Estez d'avecque les Hyvers:
Savourer les douceurs dont leurs coupes sont pleines
Et non pas s'amuser aux affaires humaines«

Und auf eine Verteidigung der Götter seitens der Schäferin Clorise, erwidert er:

---

*) Racan vertritt hier Anschauungen des Lucrez. Auch Molière verdankt eine berühmte Stelle seines „Misanthrope“ (Akt IV, Scene V) dem lateinischen Dichter.

»S'ils pensent aux mortels, ce n'est que pour me nuire.«

Er fürchtet die Götter nicht, sie mögen ihn für seine Lästerung tödten; er sucht ja jetzt den Tod; aber Arténice befiehlt ihm, weiter zu leben:

»Gardez-vous bien, Berger, d'avancer vos années
Ma vie et mon amour sont en vous terminées.
Vivez pour Arténice.«

Als galanter Schäfer muss er natürlich gehorchen. Damoclée schlägt nun vor, Tisimandre, der ja ein Sohn des Landes sei, mit Arténice zu vermählen. Silène will dieses Opfer nicht annehmen, wohl aber seine Frau, welche den Willen Dianas erfüllen möchte und vorschlägt, Ydalie solle Tisimandre aufgeben und Alcidor, den sie ja früher so sehr liebte, heiraten. Arténice ist ausser sich; in ihrem Schmerze vergleicht sie sich mit einer einsam dahinwelkenden Blume:

»Hélas! je vieilliray sans aucune espérance
Comme fait une fleur en un champ déserté
Qui reste à la mercy des rigueurs de l'Esté.
Dont la vive fraîcheur par le chaud assaillie,
Se voit seiche et passée avant qu'estre cueillie.«*)

Auch Alcidor drückt seinen Schmerz in schwungvollen Versen aus; er ist gesonnen, nicht länger zu leben:

»Mais le divin flambeau dont j'adore la flamme
A fait que pour mon ame
La mort est sans repos et l'enfer sans oubly.«

3. Scene. Clorise hat den Alcidor in seinem einsamen Aufenthalt zwischen öden Felsen aufgesucht, um ihn zu benachrichtigen, dass man ihm Ydalie zur Gattin bestimmt habe. Alcidor ist entschlossen, aus Frankreich zu gehen und der

*) Es ist derselbe Gedanke, welcher so schön in dem bekannten englischen Liede ausgedrückt ist:
„'Tis the last rose of summer
Left blooming alons.“

Arténice treu zu bleiben. Er lässt sich jedoch bewegen, der Clorise zu folgen, um wenigstens von Arténice noch Abschied zu nehmen.

Die 4. Scene zeigt uns Tisimandre und Ydalie, welche sich ihrer Liebe freuen und erstaunt sind, als in Scene 5 Damoclée seiner Tochter, welche mit Tisimandre vereinigt zu werden wünscht, erklärt, dass ihr Alcidor bestimmt sei, während Tisimandre die Arténice heiraten solle. Diese erklärt jedoch stolz . . . .

»Arténice n'est pas la conqueste d'un jour.
Quand ses voeux par cinq ans me l'auront témoigné
Comme il a par cinq ans la mienne dédaignée.
A l'heure je verray si je seray pour luy.«

Sie kann es also, trotz ihrer Liebe zu Alcidor, nicht verschmerzen, dass Tisimandre sie früher verschmäht hat.

Endlich erscheint Alcidor, um von Arténice Abschied zu nehmen. Alcidors angeblicher Vater kommt mit Cléante und erklärt sich als Pflegevater des jungen Alcidor, der, wie ein Armband, das der Alte vorzeigt, beweist, Niemand anders ist, als Daphnis, den eine Überschwemmung seinem Vater Damoclée entrissen hat. Die Liebe Ydalies zu Alcidor war also ein instinktiver Zug der Natur. Nunmehr, da Alcidor ein Sohn des Landes ist, steht seiner Vereinigung mit Arténice nichts mehr im Wege.

Dass sich Alcidor als Damoclées Sohn herausstellt, erinnert an den „Pastor fido,“ wo „Mirtillo“ als Sohn des Oberpriesters Montano erkannt wird. Dort wird aber der „tragische Conflikt“ dadurch verschärft, dass der Vater den Sohn nach den Gesetzen des Landes opfern müsste. Im Italienischen ist die Intrigue viel feiner. Mirtillo und Amarilli werden vereint, nachdem sich herausgestellt hat, dass durch ihre Vereinigung, dem Orakel gemäss, der Zorn der Landesgöttin gesühnt worden würde und überdies noch durch das Geständnis der Corisca die Unschuld der Amarilli erwiesen ist, während hier, bei Racan, blos aus Rührung über die Anhänglichkeit des Alcidor, und nicht, weil man von seiner

Unschuld überzeugt ist,*) die Vereinigung der beiden Liebenden beschlossen, dann aber wegen des Wunsches der Diana wieder aufgehoben wird. Dies geschieht blos um noch die Knalleffekte eines fünften Aktes loslassen zu können. Dieser Akt hat dem Dichter freilich Gelegenheit gegeben, sein Talent in Schilderung von Scenen aus der Natur und Gefühlswelt zu zeigen. Die Erzählung des Damoclée, welcher die Überschwemmung schildert, die ihm sein Kind raubte, ist ein poetisches Meisterstück:

».........
Je regarde en pitié ma maison assiégée
Sans tenir les efforts d'une vague enragée,
Et desja la fureur dont elle la battoit
Faisoit monter l'écume aussi haut que le toit:
Enfin de toutes parts la tempeste bouillonne,
La charpente gemit, la muraille s'estonne,
L'un s'esleve sur l'eau, l'autre fond au dessous,
Je perds en ce malheur la parole et le poux,
Quand je vis mon enfant dans le milieu des ondes
Errer à la mercy des poutres vagabondes,
Tant que je le peus voir je le suivis des yeux,
Et puis je le remis en la garde des Dieux.«

Auch das Hochzeitsgedicht am Schlusse ist elegant und zart:

»Cueillez amants le fruict de vos services
Que dans vos cueurs la joye et les délices
    Reviennent à leur tour;
Et que l'ardeur dont vostre ame est saisie,
Fasse brusler le Ciel de jalousie
    Et la terre d'amour.

---

*) Es ist für die moralischen Anschauungen der betr. Epoche bezeichnend, dass die Schäferin Arténice, obwohl sie doch überzeugt zu sein glaubt, dass Alcidor die intimsten Vertraulichkeiten bei einer Anderen genossen, ihm unter Zustimmung ihres Vaters ihre Hand reicht, ohne weitere Auseinandersetzungen, blos aus „Rührung."

Des champs ingrats naissent les pierres fines,
Les belles fleurs s'engendrent des espines,
Et les perles des pleurs.
Les plus beaux jours succèdent aux orages,
On ne voit point de Soleil sans ombrages,
Ny de biens sans douleurs,
Voici la nuict si longtemps différée
Qui vient alors qu'elle est moins espérée
Accomplir vos désirs.«

Wenn wir uns nun fragen, ob in den „Bergeries" ein Fortschritt gegenüber den vorhergehenden Pastoralen zu bemerken sei, so muss diese Frage entschieden bejaht werden. Zwar, was die Composition betrifft, so ist zu konstatieren, dass diese Pastorale ein ebenso undramatisches, von Episoden durchzogenes Machwerk ist, als die anderen, und man muss hierin dem Urteile St. Beuves*) beipflichten. Dagegen im Einzelnen unterscheidet sich das Werk Racans himmelweit von Allem, was in jener Zeit in dieser Gattung geschrieben worden ist, und das Verdienst Racans beschränkt sich nicht nur auf „quelques vers heureux." Er war der einzige Dichter jener Epoche, der ein inniges Naturgefühl hatte, und nicht nur in seinen „Bergeries," sondern auch in seinen Gedichten, bei welchen freilich, speziell bei den Oden, der konventionelle Ton überwuchert, finden sich einzelne Perlen natürlicher Schilderung. Wenn in seinen „Bergeries" von den „petits oiseaux des bois" die Rede ist, so fühlt man bei jedem Worte, bei dem Tone, der das Ganze durchzieht, dass der Dichter dem Gesange der Vögel wirklich mit Andacht gelauscht hat.

---

*) Causeries du Lundi: Band VIII, Artikel über „Malherbe et son école" heisst es von Racan: „Ses Bergeries, publiées pour la première fois en 1625, ne sont qu'une espèce de comédie pastorale en cinq actes assez mal cousus ensemble, où les personnages ne parlent qu'un langage de convention, qui n'est ni celui de la Cour ni celui du village, mais dont le mélange dut plaire, en effect, aux ruelles de ce temps-là, où régnaient les bergers de l'Astrée. Quelques vers heureux et d'un caractère vraiment rural et villageois qui y sont clair-semés, ne sauraient en racheter les continuelles fadeurs."

Und wie meisterhaft er kleine Scenen aus dem Gefühlsleben zu treffen weiss, haben wir im Einzelnen gesehen.*) Wo er die Alten, welche er ja nur aus Übersetzungen kannte, nachgeahmt hat, hat er es nicht sklavisch gethan, sondern er hat sie vertieft und das, was dort nur angedeutet war, ausgesponnen. Als Schüler Malherbes hatte er das Verdienst, durch die glückliche Nonchalance seiner Verse das Fehlerhafte der Pedanterie des Meisters zu zeigen. Dass sein Talent nicht stark genug war, um die Fesseln, welche ihm die Sprache der „ruelles", für die er doch dichtete, auferlegte, zu durchbrechen, ja dass er sich zuweilen gern in dem pointierten, geschraubten Tone bewegte, welcher, von den weiblichen Boudoirs ausgehend, damals herrschte, ist zu bedauern.**) Jedenfalls ist er als Vorläufer Lafontaines, in der glücklichen Naturbeobachtung, nicht hoch genug zu schätzen, und auch Racine und Corneille haben, was den Gefühlsausdruck betrifft, von ihm gelernt. Auch zeigt die Sprache und Versification bei ihm einen unendlichen Fortschritt gegenüber allen seinen Vorgängern,***) und er ist, als D i c h t e r und M e n s c h, vor Lafontaine, Racine und Corneille die sympathischste Erscheinung. Wenn Boileau an einer Stelle seiner Satiren ihn mit Homer verglichen hat, so ist dies eine Übertreibung; indess kann man wirklich sagen, dass seine Naivität, verglichen mit dem künstlichen Schwung Malherbes homerisch erscheint.†)

---

*) Man vergleiche noch die von A. de Latour a. a. O. angeführten Verse.

**) Bei dem Ansehen, welches die „Astrée" damals genoss, war es fast unmöglich, eine Pastorale ohne Pointen und Geziertheit zu schreiben. Nicht Racan, sondern dem Zeitgeschmack ist die Unnatur vorzuwerfen, welche sich im Einzelnen findet.

***) In einem Briefe an Malherbe sagt Racan: „Je suis autant au dessons de la perfection, comme je suis au dessus de ceux qui m'ont précédé en ce genre d'écrire."

†) Boileau sagt in einem Briefe an Maucroix: „Racan avoit plus de génie que Malherbe, mais il est plus négligé et songe trop à le copier. Il excelle sur-tout, a mon avis, à dire les petites choses, et c'est en qui il ressemble mieux aux anciens, que j'admire sur tout par cet endroit . . ." (Parf. IV., 310.)

„Un style naif, mais noble règne dans son Poème“, heisst es bei Parfaict, und auch Lotheissen hat, trotz Allem, was er an Racan tadelt, Worte der Anerkennung für ihn, indem er sagt: „Jedenfalls besass Racan, trotz seiner Schwächen, einen für gefällige Poesie empfänglichen Sinn und fand für dieselbe oft einen glücklichen Ausdruck. So bestand denn auch sein Ansehen in der Litteratur länger, als der Ruhm vieler anderer Dichter seiner Zeit, die Anfangs mehr Aufsehen gemacht hatten.“ — Jedenfalls ist Racan, in der Entwickelung der französischen klassischen Litteratur ein sehr wichtiges Glied, und, was speziell die Pastorale betrifft, so hat er das Beste geleistet,*) was unter dem herrschenden Einfluss der „Astrée“ zu leisten war.

Mairets „Silvie,“ welche bald nach den „Bergeries“ erschien, steht zwar, was das Interesse der Fabel und den Gang der Handlung betrifft, höher als diese, ist aber bei weitem nicht so reich an dichterischen Schönheiten, als die Pastorale Racans. Ja, Mairet hat sich zu einzelnen Geschmacklosigkeiten verstiegen, wie wir sie bei Racan vergebens suchen würden.

Ehe wir zu dem berühmten Werke Mairets übergehen, müssen wir noch ein unbedeutendes Machwerk erwähnen, das 1620, also ein Jahr vor der „Silvie“ aufgeführt wurde. Es ist dieses eine Pastorale des Sieur H. D. de Coignée de Bourron, betitelt „Iris“, deren Inhalt in kurzem folgender ist:**)

Iris, von zwei Hirten, Aminte und Clarin, geliebt, behandelt sie mit gleicher Höflichkeit. Die Schäferin Philinde jedoch, welche den Aminte liebt, macht ihn glauben, dass Iris flatterhaft sei. Er wird in Folge dessen eifersüchtig auf Clarin, mit dem er Händel anfängt. Juno jedoch steigt vom Himmel hernieder, schlichtet den Streit, indem sie befiehlt, dass Clarin die Iris und Aminte die Philinde heirate. Das Stück schliesst mit Schmeicheleien für die regierende Königin Anna von Österreich. Zwei Nymphen, Olénie und Séquanie, singen das

*) Siehe auch Boileau: „Art poétique“ I., 17:
„Malherbe d'un héros peut vanter les exploits;
Racan chanter Philis, les bergers et les bois.“

**) Nach Parf. IV, 331.

Lob Louis XIII. Der „Dichter“ hat sich die Lösung des Knotens sehr leicht gemacht. Amor kann sich bei ihm bedanken, dass er nicht ihn, wie sonst die Pastoralen-Dichter pflegen, sondern Juno vom Himmel herunter bemüht hat. Man sieht auch hier wieder, zu welchen Machwerken der Titel „Pastorale“ herhalten musste.

Wir kommen nun zu derjenigen Pastorale, welche von Allen den grössten Ruhm, nicht nur in Frankreich, sondern auch im Auslande genoss. Es ist dies die „Silvie“ des Sieur Mairet. Der Dichter spielt eine so grosse Rolle in der Geschichte des französischen Dramas, dass es sich verlohnt, seinen Lebens- und Entwickelungsgang etwas näher zu betrachten.

Jean de Mairet, geboren 1604 zu Besançon, stammte aus einer westphälischen Adelsfamilie,*) welche in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, als die Reformation sich in Deutschland auszubreiten begann, nach der Franche-Comté auswanderte. Die Jugend des Dichters verfloss nicht unter angenehmen Eindrücken: Vater und Mutter starben früh; die Vermögensverhältnisse der Familie waren zerrüttet. Nur durch die grossmütige Unterstützung eines Gönners war es Mairet möglich, seine begonnenen Studien fortzusetzen. Aber wiederum wurden dieselben gestört durch den Ausbruch der Pest, welche den Jüngling zwang, Besançon zu verlassen. Er wandte sich natürlich, wie alle aufstrebenden Talente, nach Paris. Hier setzte er im Collège des Grassins**) seine Studien fort und las namentlich mit grossem Eifer die Alten, besonders die Tragiker. Schon mit 16 Jahren schrieb er

---

*) Gaston Bizos sagt in seinem Werke über Mairet: „L'aïeul du poète habitait la petite ville d'Ormund, non loin de Cologne, en Westphalie.“ Ob nun in den Archiven zu Besançon wirklich Ormund steht, oder ob Bizos falsch gelesen hat, kann nicht erwiesen werden. Eine Anfrage bei der Archiv-Verwaltung in Dortmund (welches ja zunächst in Frage kam wegen der Ähnlichkeit des Namens) ergab, dass in der Reformationszeit keine adelige Familie ausgewandert sei, wenigstens sind keine Urkunden darüber vorhanden.

**) 1569 von Pierre Grassin, Vicomte de Busancy, Parlamentsrat zu Paris, gegründet.

sein erstes Stück: „Chriseïde et Arimant“, welches bei seiner ersten Aufführung gut aufgenommen wurde; ein Jahr darauf erschien seine „Silvie“ auf der Scene, welche ihn mit einem Schlage zum berühmten Manne machte. Vier Jahre hindurch wurde die Pastorale unter dem Beifalle des Auditoriums gegeben, und gedruckt, erlebte sie in kurzer Zeit 13 Auflagen. Mairet hatte nicht lange in Paris bleiben können; die Pest, welche auch in Paris ausbrach, nötigte ihn, das Colleg zu verlassen. Er ging nach Fontainebleau, wo sich gerade der Hof aufhielt; hier sonnte er sich im Glanze einer rasch gewonnenen Berühmtheit. Bald schloss er sich an Heinrich II., Herzog von Montmorency an, welcher, als einer der ersten Cavaliere Frankreichs mit persönlicher Tüchtigkeit auch Freigebigkeit und Kunstsinn verband. Die glänzendste Erscheinung am französischen Hofe, zog er und seine junge italienische Gemahlin die jungen Schöngeister an sich. Das tragische Ende des Herzogs, welcher so glänzend begonnen hatte, ist bekannt. Mairet, welcher ihm im Leben eine treue Anhänglichkeit bewiesen und seinen Beschützer auch im Gewühle der Schlacht nicht verlassen hatte,*) bewahrte ihm auch nach seinem Tode ein treues Andenken, entgegen so manchem anderen litterarischen Zeitgenossen, welcher den todten Gönner verhöhnte, um dem Lebenden zu gefallen.

Der Einfluss, welchen der Herzog und die Herzogin auf den jugendlichen Dichter ausgeübt haben, ist nicht hoch genug zu schätzen. Arm, wie Mairet war, fand er durch die Freigebigkeit des Herzogs Muse, seinen litterarischen Neigungen zu leben. Auch fand er durch die edle Gemahlin des Herzogs Anregung zu poetischer Produktion; ihr verdanken eine Reihe von Oden und Stanzen ihre Entstehung. Sie wird unter dem

---

*) Mairet begleitete den Herzog (1625) in den Feldzug gegen die Reformierten, und zeigte in den Kämpfen zu Lande und zur See, dass er den Degen ebenso gut, wie die Feder zu führen wisse. Er hat diese Kämpfe und namentlich die Tapferkeit des Herzogs auch in Oden und Sonnetten gefeiert, in einer überschwänglichen Sprache, voll von mythologischen Anspielungen. So ruft er z. B. den Belagerten in La Rochelle zu:

»Vous qui n'avez d'Hector que vos seules murailles,
Croyez-vous soutenir les assauts d'un lion?«

Namen Silvie gefeiert, während der Herzog den poetischen Taufnamen Alcide erhält.

Die wichtige Stellung, welche Mairet, als Autor der Sophonisbe, in der Entwickelung der französischen Tragödie einnimmt, ist bekannt. Ebenso, wie bald er durch den Ruhm Corneilles seinen eigenen verdunkelt sah, wie er vergebens den Verfasser des „Cid“ bekämpfte, und schliesslich, verbittert über die neue, undankbare Generation, in seiner Heimat im Alter von 82 Jahren starb.*)

Welches auch Mairets Bedeutung für das französische Drama sein mag, in der Pastorale ist sie unbestritten. Wenn wir bedenken, dass Mairet, als er die Silvie schrieb, erst 17 Jahre alt war, so können wir ihm unsere Bewunderung nicht versagen. Manche Geschmacklosigkeit und Übertreibung, welche sich in dem Stücke findet, muss seiner Jugend zu Gute gehalten werden.

Auch bei der „Silvie“**) wird, wegen der Bedeutung dieses Werkes in der Reihe der französischen Pastoralen, eine ausführliche Analyse am Platze sein. Der Gang der Handlung ist folgender:

I. Akt.

1. Scene. Florestan, Prinz von Candia unterhält sich mit seinem Vertrauten Thyrsis, welcher von einer grossen Reise zurückgekehrt ist, über die Abenteuer, welche dieser auf seinen Wanderungen erlebt hat. Der Prinz fragt ihn, ob er nicht irgendwo eine aussergewöhnliche Schönheit angetroffen habe:

»Tu sais que nos humeurs, conformes à nos âges
Par dessus toute chose aiment les beaux visages.«

Thyrsis zeigt ihm hierauf das Bildnis der Méliphile, der Tochter des Agatocles, König von Sicilien; kaum hat der

*) Man vergleiche noch Lotheissen, I. Bd. 2. Hälfte, sowie insbesondere die Monographie: „Etude sur la vie et les oeuvres de Jean de Mairet“ par Gaston Bizos. Paris 1877. Ernest Thorin.

**) „La Sylvie“ du Sieur Mairet, Tragi-Comédie Pastorale. A. Rouen chez Jean Oursel, grande ruë St. Jean, entre l'Eglise et la Pomme de Pin, à l'Enseigne de l'Imprimerie 1687.

Prinz dieses Bild betrachtet, als er auch schon von Liebe zu dem unbekannten Mädchen ergriffen wird:

»Que fait l'original, si son image tue?«

ruft er aus. Er ist entschlossen, die Fahrt nach Sicilien zu unternehmen, und um die schöne Prinzessin zu freien. Vergebens schildert ihm Thyrsis die Gefahren einer solchen Reise. Er erwiedert voll Feuer:

»Les périls en amour me sont autants d'appas,
Un trinide guerrier que le combat étonne,
Ombrage rarement son front d'une couronne.«

Die 2. Scene führt uns in eine liebliche Gegend Siciliens. Die Schäferin Silvie wird von dem Prinzen Thélame, Sohn des Königs Agatocles und Bruder der Méliphile, geliebt, welcher sie täglich in der Kleidung eines Schäfers besucht. — Silvie ist jetzt allein:

»Après beaucoup d'ennuis, enfin l'heure est venue
Que sans rendre ma flamme ou suspecte ou connue
Je puis entretenir ces rochers d'alentour
Des plaisirs innocents que me donne l'Amour.
Amour, ah! que ce mot sensiblement me touche,
. . . .«

In Erwartung ihres Geliebten pflückt sie einen Strauss für ihn:

»Avant que les chaleurs
De leurs ardents baisers fassent mourir les fleurs
Là-bas, dans un vallon où deux petits ruisseaux
Se coulent dans un pré tout bordé d'arbrisseaux.
Nature bien souvent produit des fleurs nouvelles;
C'est là que je pourrai faire choix des plus belles.«

3. Scene. Silvies Beschäftigung wird unterbrochen durch die Ankunft des Schäfers Philène, welcher sie leidenschaftlich liebt und ihr Herz erweichen möchte. Es entspinnt sich nun ein Dialog zwischen dem schmachtenden Liebhaber und der spröden Schäferin, einer jener Dialoge, wie sie in der Pastorale üblich, in welchem der Liebhaber von nichts, als von

der Grausamkeit seiner Schäferin und von seinem gewissen Tode in Folge dieser Grausamkeit spricht:

Philène: »Beau sujet de mes feux et de mes infortunes,
Ce jour te soit plus doux et plus heureux qu'à moi!«

Silvie: »Injurieux berger qui toujours m'importunes,
Je te rends ton souhait et ne veux rien de toi.«

Philène: »Comme avecque le temps toute chose se change,
De mesme ta rigueur un jour s'adoucira.«

Silvie: »Ce sera donc alors que d'une course étrange
Ce ruisseau révolté contre sa source ira.«

Philène: »Ce sera bien plustost, lorsque la conscience
T'accusera d'un crime en m'oyant soupirant.«

Silvie: »Tes discours ont besoin de trop de patience:
Adieu, le temps me presse, il me faut retirer.«

Vor seinem gewissen Tode wünscht er nur eine kleine Gunst:

»Tu peux bien pour le moins avant ma sépulture
D'un baiser seulement ma douleur apaiser.«

Silvie antwortet hierauf sehr gespreizt:

»Sans perdre en même temps l'une au l'autre nature
Les glaces et les feux ne se peuvent baiser.«

Aber ein schmachtender Schäfer lässt sich nicht so leicht abweisen:

»Au moins que ce bouquet fait de tes mains divines
Au défaut d'un baiser récompense ma foi.«

Silvie: »Tu n'en peux espérer que les seules espines.
Car je garde les fleurs pour un autre que toi.«

Mit diesen Worten entfernt sie sich und lässt den Philène in Verzweiflung zurück. Er ruft die Natur zur Zeugin seines Unglückes auf:

»Rochers, arbres, ruisseaux, belles fleurs, solitude
Qui voyez ma constance et son ingratitude
Quel esprit aujourd'huy sous l'amoureuse loy
A moins de récompense et plus de mal que moy?«

(Auch Tasso spricht von den leggi d'Amore (Intermedio II) Auch Aminta hat der Natur sein Leid geklagt und Mitgefühl bei ihr gefunden.*) Mairet steht die Poesie, welche die Italiener selbst in ihren Übertreibungen noch haben, nicht zu Gebote. Wenn wir z. B. Philène mit dem Mirtillo im „Pastor fido" vergleichen, so zeigt sich sofort, wie weit der französische Dichter hinter seinen italienischen Vorbildern zurückgeblieben ist. Freilich ist zu bedenken, dass das sprachliche Material, welches den Italienern zum Ausdrucke von Liebesempfindungen zu Gebote stand, ein weit geschmeidigeres und durchgebildeteres war, als das französische Idiom, selbst nach Malherbe. Wie schön sind z. B., trotz aller Übertreibung, die Worte, welche Mirtillo zur grausamen Amarilli spricht!**)

4. Scene. Die Prinzessin Méliphile ist ihrem Bruder, dessen öftere Verkleidung als Schäfer ihr schon längst aufgefallen ist, nachgeschlichen. Sie macht ihm weiter keinen Vorhalt über diese Sonderbarkeit, sucht ihn vielmehr durch die mythologischen Vorbilder, welche sie anführt, zu entschuldigen:

»Bien long tems devant vous les plus puissans des Dieux
En Habits empruntez sont descendu des Cieux.«

Thélame teilt ihr nun das Geheimnis seiner Liebe zu Silvie mit:

---

*) (I. Akt, 1. Scene)
»Ho visto al pianto mio
Risponder per pietate i sassi e l'onde
E sospirar le fronde
Ho visto al pianto mio«.

**) (III. Akt, 3. Scene.)
»Ah, Ninfa,
Quel che t'ho detto, appena
E una minuta stilla
Dell' infinito mar del pianto mio.
Deh, se non per pietate,
Almen per tuo diletto, ascolta, o cruda,
Di chi si vuol morir gli ultimi accenti.«

»O Dieu! sans me pâmer, puis je nommer Silvie?
C'est elle qui m'arreste en des liens dorez
Qui mesme par un Dieu devroient estre adorez.«

Wie abgeschmackt! Besser ist, was er über die natürliche Anmut der Schäferin, im Gegensatze zu der gekünstelten der Damen am Hofe, sagt:

»Son visage où jamais ne s'appliqua le fard
Ignore les attraits qu'on emprunte de l'art.
On n'y voit point blanchir la ceruse et le plâtre
Comme en ceux qu'aujourd'huy notre Cour idolâtre.»

Es folgen dann die üblichen mythologischen Anspielungen, wobei Silvie mit Diana und Arethusa verglichen wird. Vergebens sucht ihn Méliphile zurückzuhalten, indem sie ihn auf den Zorn des Königs aufmerksam macht. Der Dialog gibt hier dem Dichter Gelegenheit, zu einigen sehr schönen, knappen Sentenzen. So z. B. wenn die Prinzessin sagt:

»Vous sçavez que les Roys ont de bonnes oreilles.»

5. Scene. Verliebtes Gespräch zwischen Silvie und dem Prinzen. Auch hier zeigt sich Mairet sehr gewandt im Ausdruck. So z. B. die Art, wie die Schäferin ihrem Geliebten die Belästigung von Seiten Philènes erzählt:

»Philène qui me dit l'objet de ses tourments,
M'a presque assassiné avec ses complimens.«

Die Scene entbehrt nicht des idyllischen Reizes, besonders die Bescheidenheit und Schüchternheit der Schäferin dem Prinzen gegenüber ist ganz der Natur abgelauscht:

»Seigneur, vostre amitié me rend toute confuse,
J'ai peur qu'imprudemment enfin je n'en abuse.
Je ne mérite pas . . . .«

Schön ist auch folgender Dialog:

Silvie: ». . . . Voici le lieu le plus charmant
Que je puisse trouver.«

Thélame: »Loin de la complaisance
Je crois que sa beauté lui vient de ta présence.

Que tes yeux seulement le font gai comme il est,
Que ce bois n'entretient son ameublement sombre
Qu'à dessein de te faire un présent de son ombre;
Que le fond verdissant de ces taillis fleuris
Ne tire son éclat sinon de tes souris.«

Indessen ist die Freude Silvies nicht ganz ungetrübt; sie hat Furcht vor Entdeckung und zittert bei dem geringsten Geräusche:

». . . . . . . J'ai si peur que quelqu'un ne nous voye:
Je crois que ces rochers ne sont pas assez sourds
Pour n'avoir pas ouï nos folastres discours.
Que ce petit ruisseau tacitement en gronde,
Qu'il grave les baisers sur le front de son onde,
Que ces feuilles enfin et ces fleurs que je vois
Sont pour nous découvrir autant d'yeux et de voix.«

Thélame: »Que crains-tu? L'amour est nostre intelligence,
Il veille sur nous deux avec diligence:
C'est lui qui tient exprès ces rameaux enlacés
Pour défendre au soleil de nous voir embrassés.«

Dagegen fehlt es auch nicht an Abgeschmacktheiten, z. B. Silvie sagt:

»Plût aux Dieux vissiez vous mon âme toute nue,
Pour juger de sa flamme.«

Thélame: »Elle m'est trop connue,
J'aimerois beaucoup mieux te voir le corps tout nû.«

ferner, wenn Thélame sagt:

»Souffre sans murmurer que ma bouche idolastre
Imprime ses baisers dessus ton sein d'albastre.
O transports! ô plaisirs du crime séparez!
. . . .
Mes sens évanouis d'aise me vont quitter,
Si tu ne prens le soin de me ressusciter.«

Die Antwort Silvies klingt fast, wie eine Parodie:

»Je sçay bien que j'ay trop d'indulgence amoureuse,
Je te ferois meilleure estant plus rigoureuse;

Si tu mourois durant cet aimable transport,
Sans doute je serois coupable de ta mort.«

II. Akt.

1. Scene. Aus der idyllischen Welt schmachtender Verliebter führt uns der Dichter in die Hütte der Eltern Silvies, wo wir ein sehr nüchternes Gespräch zwischen den beiden Alten zu hören bekommen. Natürlich unterhält sich das alte Schäferpaar über die Beziehungen des Prinzen zu Silvie. Der Alte ist sehr verständig; seine Art erinnert fast an den alten Miller in „Kabale und Liebe“:

»Et croy que ce Seigneur ne daigneroit la voir
Que pour passer son tems et pour la décevoir:
De moy cela me trouble et me tient en cervelle.«

Seine Frau Macée ist anderer Meinung (ganz wie Frau Miller!); sie sagt, von der guten Erziehung des Prinzen lasse sich erwarten, dass seine Liebe eine ehrbare sei; Damon aber kennt die Welt besser:

». . . ô qu'à ce que j'entens
Tu te connois fort mal aux malices du tems,
Je t'aprends que les Grands sont au siècles où nous sommes
En matière d'amour comme les autres hommes.
. . . .
Dy moy s'il est certain que cet esprit volage,
Suivant les mouvements et les désirs de l'âge
Et contre la grandeur de sa condition,
Recherche notre fille avec passion,
Que pourra devenir cette flamme insensée?
A quelle fin crois-tu que tende sa pensée?
A la sincérité du lien conjugal?
Le parti, ce me semble, est par trop inégal.
C'est à quoi la raison nous défend de prétendre:
Berger, je me propose un berger pour mon gendre.«

Macée jedoch fühlt sich, ganz wie Frau Miller, geschmeichelt bei dem Gedanken, dass ein so vornehmer Herr

ihrer Tochter Huldigungen erweist. Sie erzählt ihrem Gatten einen Traum, nach welchem Silvie zu Grossem bestimmt ist. Damon jedoch gibt auf Träume alter Weiber nichts. Er hält es für das Beste, wenn er, um die nach seiner Ansicht doch nur unkeuschen Absichten des Prinzen zu durchkreuzen, Silvie rasch verheiratet. Er hält den Schäfer Philène für den Mann, der sich zum Gatten für das Mädchen eignet. Dieser kommt eben gerade seines Weges daher. Er scheint traurig gestimmt.

Damon: »Quelque loup auroit-il dedans vos bergeries
Avec ses dents gravés l'horreur de ses furies?«
Philène: »Un mortel basilic, surpris à l'impuissance,
M'a coulé son venin dans l'âme par la vue.«
Damon: »Bons dieux, un basilic! Pourtant je m'esbahis
Que semblable serpent se trouve en ce pays.«
Macée: »Courage, mon enfant! Je sais une racine
Qui peut à vostre mal apporter médecine.«
Damon: »Et moi, je sais aussi certains vers ambigus
Qui servent d'autidote aux venins plus aigus.«
Philène: »Vos racines, vos vers, ni vos sciences vaines
N'arracheront jamais ce poison de mes veines,
Outre qu'il me tourmente avec tant de plaisir,
Que pouvant bien guérir, j'en perdrais le désir.«

Aber Silvie, die Ursache seines Grames, ist unbeugsam, selbst, als Philène droht, sich tödten zu wollen.

3. Scene. Die beiden Alten sind mit Silvie allein. Damon wird nunmehr rücksichtslos gegen seine Tochter, ganz wie der alte Capulet und Silvies Benehmen ist fast genau so, wie das der Julia.

Silvie: »Je rendray, si je puis, tous vos désirs contens.«
Damon: »Voilà comme il faut faire et comme je l'entends.«
Silvie: »Mais de grâce, avisez que je ne suis d'âge
Ni d'humeur a subir si tost le mariage.«
Damon: »O la plaisante excuse inventée à l'instant.
Votre mère, ma fille, en disoit tout autant,
Aussi jeune que vous, elle feignoit mauvaise
De n'aimer pas un joug dont elle estoit bien aise.«

Macée: »Sus, sus, causeur, laissons ces discours superflus.
Vous parlez là d'un tems qui ne reviendra plus.«

Damon: »Il est vray, toutefois gageons que la mémoire
T'en est bien douce encore.«

Macée: »Pas tant qu'on pourroit croire,
Mon innocence alors sa liberté perdit.«

Mairet zeigt sich in dieser Scene als wirklicher Dichter, der es versteht, der Natur Züge abzulauschen. Freilich finden sich hie und da unnötige Zuthaten im Zeitgeschmacke, an denen wir Anstoss nehmen. So z. B. auch, wenn Damon zu der angeblich ehescheuen Silvie sagt:

»Simple, tu l'aimeras dès la première nuit
Qu'il t'aura fait gouster des douceurs de son fruit.«

Vergebens wendet sich das arme Mädchen an seine Mutter, welche geneigt ist, sich auf Seiten der Tochter zu stellen; der alte Schäfer ist entschlossen, seinen Willen gegen beide durchzusetzen. Aber Silvie ist ebenfalls entschlossen, den Philène nicht zum Gatten zu wählen.

»Plustost permettez-moi de vouer à Diane
Le reste de mes jours.«

III. Akt.

1. Scene. Philène sucht mit List die Liebe zu Thélame aus Silvies Herzen zu reissen, indem er sich der sanften Schäferin Dorise,*) deren treue Liebe er bisher mit Verachtung erwidert hat, als Werkzeug bedient. Gegen seine Gewohnheit ist er freundlich gegen das sanfte Mädchen, und diese ist natürlich über diese scheinbare Wandlung entzückt.

*) „Ce personnage épisodique de Dorise, très rapidement esquissé, ne manque pas d'intérêt. Il y a de la grâce et du charme dans la peinture de cette jeune femme qui supporte les humiliations avec une plainte modeste et soumise, se résigne et se courbe patiemment sous les coups d'une main qui lui reste chère malgré sa dureté." (Gaston Bizos a. a. O. S. 111.) Dagegen ist zu bemerken, dass Dorise sich in nichts von der konventionellen aufdringlichen Liebhaberin der Pastorale unterscheidet; sie ist ein konventioneller Typus und kein Verdienst Mairets.

Sie erwidert die Bitte Philènes, ihm einen Dienst zu leisten, mit den zärtlichen Worten:

»Et que puis-je pour toy mon cœur, que je ne fisse?
Dispose de mon sort, commande seulement,
Veux-tu qu'à tes genoux je meure?«

Der listige Schäfer erklärt hierauf dem Mädchen, es handle sich um eine Wette; sie habe weiter nichts zu thun, als einen so und so aussehenden Schäfer (er beschreibt ihr das Aussehen des Prinzen), wenn er vorübergehe, anzuhalten und dann zu thun, was Philéne angibt.

»Fais-lui tres bon accueil
Et feins qu'un moucheron te soit entré dans l'oeil.
Le priant d'y souffler deux ou trois fois de suite.«*)

In der 3. Scene wird Silvie von Philène herbeigeführt, um die scheinbare Vertraulichkeit zwischen Thélame und Dorise von einem Versteck aus mitanzusehen:

Der Prinz kommt des Weges daher in süsse Träumereien versunken; er ist glücklich, dass er den Hof mit seinen Schmeichelkünsten wieder einmal mit der frischen, freien Natur vertauschen kann:

»A la fin j'ay quitté cette foule importune
Que traîne chez les Roys l'espoir et la fortune;
Je me suis dérobé d'un tas de Courtisans
Dont je ne puis souffrir les discours médisans.
La mesme solitude a fait mon équipage,
Elle ne m'a laissé ny serviteur ny page.**)
. . . .«

*) Dieses Mittel des verschmähten Liebhabers, bei seiner Schönen Eifersucht gegen den Rivalen zu erwecken, ist jedenfalls mehr der ländlichen Scenerie angemessen, als das, welches Racan den Lucidas anwenden lässt. Der Zauberspiegel in den „Bergeries“ erinnert mehr an den Amadis-Roman.

**) Diese Gegenüberstellung des Hof- und Landlebens ist aus der italienischen Pastorale in die französische übergegangen; sie ist eines der wirksamsten Momente in der Pastorale.

Der Prinz begegnet Dorise und Alles geht so von statten, wie Philène es sich gedacht, welcher mit Silvie hinter einem Gebüsch versteckt ist.

4. Scene. Dorise trifft die Silvie an einem einsamen Orte. Auf die Frage Silvies, was sie hier suche, erwidert sie, ihr Lieblingsschaf sei ihr entlaufen. Beide entfernen sich dann zusammen, und unterwegs wird die eifersüchtige Schäferin von Dorise über den Irrtum aufgeklärt.

IV. Akt.

1. Scene. Der König bespricht sich mit seinem Kanzler wegen einer für die Staatsinteressen günstigen Heirat des Prinzen Thélame. Der Herrscher, über die Liebschaft seines Sohnes mit der Schäferin empört, will Gewalt gebrauchen und Hand an Silvie legen. Der Kanzler ist anderer Ansicht:

Le Roy: »Doncques les bras croissez et sans le secourir
Il faut voir les dangers où cet Amour le pousse.«
Le Chancellier: »Non, mais l'entretien d'une façon plus douce:
La force ne peut rien sur un coeur généreux.«

Schliesslich beschliesst der König, zu Zaubermitteln seine Zuflucht zu nehmen.

2. Scene. Silvie und Thélame unterhalten sich, wieder einig geworden, über das Missverständnis, das sie entzweit hatte. Der Prinz, von Silvie über den Grund seines betrübten Aussehens befragt, erwidert, sein Vater schmiede Heiratspläne für ihn, jedoch werde er nie ein anderes Mädchen zur Frau wählen, als Silvie:

». . . . . Je ne suis point de ceux qui pour gage
De leur affection n'ont rien que du langage,
Courtisans effrontez, hypocrites menteurs
De qui l'amour consiste en des termes flatteurs;
Le mien asseurément est bien d'autre nature,
Le tems qui mange tout, luy sert de nourriture.
J'aime bien mes sujets, je ferois tout pour eux;
Mais par raison d'Estat me rendre malheureux,
C'est le dernier effet d'une imprudence extreme
Que tu ne voudrois pas me conseiller toi mesme.

Crois-tu que pour se soir dans un trône doré,
D'une presse idolastre à genoux adoré,
On nage pour cela dans un fleuve de joie,
Tranche des mouvements que la douleur envoie?
Non, non! Fort peu souvent les solides bonheurs
Se fondent sur l'éclat des biens et des honneurs:
Les vrais contentements attachés aux personnes
Ne suivent que de loin la pompe des couronnes.
Pour moi, quand aujourd'hui je me verrais changer
Ma qualité de prince en celle de berger,
Pourvu qu'avec toi je coulasse ma vie,
Les rois les plus puissants une porteront envie.«*)

Silvie ladet den Prinzen ein, unter einer Ulme mit ihr zu plaudern und erzählt ihm eine Geschichte von einem Schäfer Nicandre, der seiner Schäferin Délie untreu geworden sei, so dass diese sich von einem Felsen gestürzt habe.

3. Scene. Dem Philène wird zur Strafe für sein Vergehen von Silvie die Verbannung von ihrem Angesichte diktiert. Diese selbst wird plötzlich von den Wachen des Königs, welche zu diesem Zwecke ausgeschickt sind, fortgeführt. Als Thélame, welcher Dorise nach Silvies Verbleib fragt, die Gefangennehmung derselben erfährt, ist er in Verzweiflung und flucht seinem Vater.

V. Akt.

Der König hat inzwischen die beiden Liebenden dermassen verzaubern lassen, dass abwechselnd der Prinz und Silvie wie tot daliegen. Der lebende Teil beklagt dann unter strömenden Thränen den toten. Die Verzauberung ist so stark, dass sie nur durch die Kraft eines sehr tapferen Ritters gebrochen werden kann.

Der Prinz von Candia ist inzwischen durch einen Sturm an die sizilianische Küste verschlagen worden; ermüdet steigt er ans Land:

*) Mairet zeigt sich in diesen Strophen als würdiger Vorgänger Corneilles.

»Mais la mer m'a rendu si débile et si las
Qu'à peine, sans mentir, puis je faire un seul pas...
Cependant la fraischeur de ce lieu non paréil
Et la bruit de cette eau m'invitent au sommeil.«

Während der Prinz schläft, beklagt sich Dorise bei Philène über seine Grausamkeit:

»Les jours plus éloignés viennent sur l'horizon;
Les fruits les plus tardifs ont enfin leurs saison:
Tous les ans les moissons, tous les ans les vendanges,
Remplissent en leur temps nos caves et nos granges,
Mais les fruits qu'à Dorisé à tout coup tu promets,
Produits d'un champ ingrat, ne mûrissent jamais.«

Der Schäfer wird von ihrer Anhänglichkeit gerührt und gibt ihr Hoffnung. Der Prinz, welcher unterdessen erwacht ist, erfährt von Philène die Verzauberung der beiden Liebenden, sowie dass der König seine That bereue und dem Ritter, welcher die Liebenden befreien würde, die Hand der Prinzessin Méliphile versprochen habe. Der Prinz ist natürlich sofort bereit, sich diese Hand zu verdienen und bricht durch seine Tapferkeit auch wirklich den Zauber. Es geht hier ganz so zu, wie im Amadis-Roman. Der Prinz steigt die Stufen des Zauberpalastes hinan, um den Zauberspiegel zu zerbrechen; und unter ungeheurem Toben und Lärm der Dämonen, besiegt er sie und bricht den Zauber. Diese ganze Scene musste bei einer Generation, welche noch den Amadis lebhaft im Gedächtnis hatte, bedeutend wirken. Mairet hat den letzten Akt noch benutzt, um das früher Versäumte nachzuholen, und schnell noch einige Abgeschmacktheiten anzubringen. Die Klagen der Verzauberten lassen an Marinismen nichts zu wünschen übrig. Das Stück schliesst mit der Vereinigung dreier Liebespaare:

Florestan und Méliphile.
Thélame und Silvie.
Philène und Dorise.

Es ist eigen, dass wie in Italien, so auch in Frankreich nur zwei Pastoralen als klassisch ihren Ruhm auch auf die Zeiten gebracht haben, in welchen der Geschmack an der

ganzen Gattung nicht mehr vorhanden ist. Dass von so vielen Stücken nur zwei einen einigermassen poetischen Wert haben, zeigt doch aufs schlagendste das Künstliche der Gattung. Der Wert der „Bergeries“ und der „Silvie“ beruht nicht auf dem dramatischen Aufbau als Ganzes, sondern nur auf Schönheiten im Einzelnen. — Nicht gebunden an den grossen, pathetischen Ton, wie im historischen Drama, konnte man hier zum ersten Male versuchen, die natürliche Sprache des Herzens zu reden. Dass man den Versuch nur zum Teil glücklich durchgeführt hat, dagegen gradezu oft in Manieriertheit verfallen ist, musste leider konstatiert werden. Aber im Einzelnen ist es Racan und Mairet gelungen, Schilderungen von Gefühlen, Leidenschaften und Empfindungen zu geben, welche an das Beste erinnern, was je in der Darstellung des reinen Gefühlslebens geleistet worden ist. Die Zeit, als die beiden genannten Pastoralen noch in der vollen Frische ihrer Wirkung auf die Zeitgenossen waren, fällt mit den Entwicklungsjahren Corneilles zusammen. Zwar hat er nie den Versuch gemacht, in der Pastorale etwas zu leisten, aber er fand hier eine Sprache vor, welcher das Bestreben, nicht nur die Leidenschaft, sondern auch das tiefere Gefühl auszudrücken, schon eine gewisse Geschmeidigkeit gegeben hatte. Zu der Zartheit, welche die Pastorale der Sprache eingehaucht hattê, brauchte blos noch das Kraftvolle, Ernste, Pathetische, welches Corneille auszeichnet, hinzuzukommen, um ein klassisches Ganze herzustellen, wie es das goldene siècle de Louis XIV. uns bietet. Der Wert der Pastorale für die Entwickelung der französischen Sprache muss also hier ausdrücklich hervorgehoben werden. Das lyrische Element, welches in dieser Gattung hervortrat, konnte nur heilsamen Einfluss ausüben auf eine Sprache, welche, wie die französische, sich so wenig zur Darstellung des sanfteren Gefühles eignet, und welche, wo sie nicht realistisch derb sein kann, rhetorisch ist.

Die nächste Pastorale ist eine 1623 erschienene, von unbekanntem Verfasser; sie ist, nach dem Urteile der Frères Parfaict*) etwas besser, als die in demselben Jahre auf der

*) IV, 374.

Scene erschienene Hardys, und ist, wie diese, als letztes Stück eines Bandes von Dramen, nach der Sitte der Zeit, erschienen. Der Inhalt des „La Folie de Silène“ betitelten Stückes ist (nach Parf.) folgender:

Tyrsis verschmäht die Liebe der schönen Corille und liebt leidenschaftlich Mélie, welche den Pimandre anbetet. Der Mélie ist mitgeteilt worden, dass Pimandre ihr Bruder sei; sie wagt deshalb nicht, das Geheimnis ihres Herzens zu entdecken. Ein Satyr, welcher ebenfalls Corille liebt, verwandelt seinen begünstigten Nebenbuhler Tyrsis in eine Myrthe. Im letzten Akte erhält der Schäfer seine alte Gestalt wieder, und, nachdem sich herausgestellt hat, dass Mélie seine Schwester ist, kann diese den Pimandre heiraten, während er sich die lange verschmähte Corille zur Frau nimmt.

Silène, welcher dem Stücke den Namen geben musste, ist eine blos episodische Figur. Er ist ein Diener Polites, des Vaters von Tyrsis und Mélie und so verrückt, dass er seinen Herrn z. B. für eine Nymphe hält und ihm zärtliche Liebeserklärungen macht.

1625 erschien Gombauds „Amaranthe“, welche neben den Pastoralen von Mairet und Racan für die bedeutendste gehalten wurde. Das Stück ist auf deutschen Bibliotheken nicht vorhanden, und müssen wir uns deshalb damit begnügen, den Inhalt (nach Parfaict) kurz anzugeben:*)

Die junge und schöne Schäferin Amaranthe, welche von allen Schäfern verehrt wird, gibt dem Schäfer Alexis vor allen anderen den Vorzug. Dieser Alexis, welcher als ein Kind diskreter Geburt betrachtet wird, stellt sich schliesslich als Sohn Tisimandres, des reichsten Schäfers von Phrygien heraus und erhält ohne Mühe die schöne Amaranthe.

Nach Parfaict wäre die Sprache des Stückes ziemlich gewandt, jedoch nicht frei von Pointen und Wortspielen.**)

---

*) Parf. IV, 381.

**) Ibid. „. . . elle est infiniment au-dessous des Pièces que Hardy a donné en ce genre. On y trouve encore des Choeurs, dont l'usage s'est consacré plus long-tems dans les Pastorales.“

Was den Autor der „Amaranthe“ betrifft, so ist sein grösster Ruhm, dass er, neben Conrart den Hauptanteil an der Gründung der französischen Akademie hatte. Geboren im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts, kam er noch als junger Mann (gegen Ende der Regierung Heinrichs IV.) nach Paris und wurde bald einer der tonangebenden Schöngeister. Die Regentin Maria von Medicis war ihm besonders gewogen und gewährte ihm eine Pension von 1200 Thalern. Dieser Betrag wurde allmählich auf 400 Thaler reduciert, und auch diese Summe wurde ihm in den schrecklichen Zeiten des Bürgerkriegs nur durch die Protection, welche hochstehende Persönlichkeiten*) ihm angedeihen liessen, ausbezahlt. Was den Charakter des Dichters anbetrifft, so steht er, verglichen mit anderen Schöngeistern jener Zeit, sehr hoch. Er erniedrigte sich nie zu plumpen Schmeicheleien gegen seine Gönner, wie dies die meisten Schriftsteller jener Zeit thaten. Hochbetagt starb er 1666. Bezeichnend für die aristokratische Richtung der Poesie in jener Epoche ist, was Tallemant**) erzählt: „. . . il a toujours affecté d'en vouloir à des dames de qualité, et me faisait excuse une fois de ce que dans ses poésies il y avait des vers pour une paysanne. Mais, disait-il, c'était la fille d'un riche fermier de Xaintonge, et elle avait plus de dix mille écus en mariage.“

Alles in Allem genommen, ist der Autor der „Amaranthe“ eine sympathische Gestalt, wenn er auch als Dichter sich nicht über die konventionelle Zeitmanier erhebt.***) Ja, Gombaud stand so direkt unter dem Einflusse der Marquise von Rambouillet, dass es natürlich war, wenn er sich recht preciös zu sein bemühte. Einzig nur den Manieriertheiten verdankte seine „Amaranthe“ ihren Erfolg. Man bewunderte Abgeschmacktheiten, wie diese:

---

*) Z. B. der Herzog und die Herzogin von Montausier. (Parf. IV, 378.) Lotheissens Bemerkung, Gombaud habe seine Pension verloren, wäre also zu berichtigen. Vergl. auch Tallemant IV, 11 und 12.

**) IV, 10.

***) Vergl. auch Lotheissen I. Bd., II. Hälfte. S. 221.

Amaranthe (zu Alexis):

»J'ai la main toute en feu, tu me l'as tant baisée,
Que tes ardents baisers me l'ont toute embrasée.«

Die Damen und Schöngeister der Epoche rühmten besonders die Apostrophe des Schäfers Alexis an den Gürtel der Amaranthe. Sie war in aller Munde:

»O superbe ornement, qui luis sur ses côtés
Et dans si peu d'espace enclos tant de beautés,
Qu'heureux seront les bras, qui, comblés de sa grâce,
Auront bientost l'honneur de se mettre en ta place!
Cercle de mon soleil, tous les cercles des cieux,
S'ils sont comparés, n'ont rien de précieux.«

Wenn der Schäfer ausdrücken will, dass seine Schäferin bleich ist, umschreibt er dies folgendermassen:

»Son beau teint a perdu ses roses dans ce bois,
Il n'a plus que les lys.«

Hier haben wir das Precieusentum vom reinsten Wasser. Natürlich durfte ein Dichter, den man nur als „rêveur" feierte und den Madame de Rambouillet ihren „beau ténébreux" nannte, einen Schäfer nicht anders, denn als mondsüchtigen Schmachtlappen darstellen. Der Schäfer Alexis ist so verliebt, dass er, wenn er den Namen Amaranthes nur nennen hört, ausruft:

»O Dieux! quand je suis mort, ce nom me ressuscite!«

Gaston Bizos, dessen Werk über Mairet diese Citate entlehnt sind, hält die „Amaranthe" für eine Nachahmung von Mairets „Silvanire". Dies ist nicht zu erweisen, da beide Stücke in demselben Jahre erschienen sind. Bei Parfaict ist sogar die „Amaranthe" vor der „Silvanire" angeführt. Wenn man der Vorrede Mairets zu seiner „Silvanire" glauben wollte, so müsste das Stück ein Meisterwerk sein. Diese Vorrede ist berühmt in der Geschichte des französischen Dramas; sie ist wichtiger, als das Stück selbst. Mairet hat, wie er angibt, die Italiener studiert, und gefunden, dass diese ihre ganze Kunst den Alten zu verdanken haben. Man müsse also auf

Aristoteles und Horaz zurückgehen, um ein wahrhaft dramatisches Kunstwerk schaffen zu können. Sicher meinte es Mairet gut mit den französischen Dichtern, als er die bekannten Einheiten aufstellte,*) auch war er nicht so pedantisch, als diejenigen, welche später den Corneille'schen Cid so heftig angriffen. Indessen dürfen wir nicht vergessen, dass die Ars poetica, welche Mairet in dieser Vorrede gibt, das Material liefern musste, aus welchem später die Waffen gegen Corneille geschmiedet wurden.

Was nun die „Silvanire" selbst betrifft, so hat Mairet allerdings die Regeln, welche er in der dem Stücke vorausgehenden Abhandlung anführt, bei der Composition angewandt. Das Wunderbarste aber ist, dass er die Fehler, welche er in dem Stücke vermieden zu haben glaubt, auffallend stark begeht. Mairet sagt nämlich am Schlusse seiner an den Grafen von Carmail**) gerichteten Abhandlung folgendes: „. . . Voilà, Monsieur, pour ce qui touche la nature et l'économie de mon sujet: Quant à la façon de le traitter, je l'ay prise des modernes Italiens, observant à leur exemple tant que j'ay pû la bienséance des choses et des paroles, évitant comme ils ont fait cette importune et vicieuse affectation de pointes et d'antithèses, qu'on appelle Cacozélie, appuyant mes raisonnements de sentences et de proverbes et surtout ne m'escartant jamais de mon sujet pour m'esgayer en la description d'une solitude ou d'un ruisseau."

Wir werden bei Analyse des Stückes sehen, wie schlecht Mairet sein Versprechen gehalten hat. Dass das Stück trotzdem gefiel, — auch im Auslande***) — kann den nicht Wunder

---

*) Gaston Bizos a. a. O. S. 119 sagt: „Il voulait ramener, sans tomber dans la servile étroitesse de nos premiers tragiques, le drame français de la licence espagnole à la régularité classique, dont les Italiens, fidèles à Aristote et à Horace, ne s'étaient jamais éloignés."

**) Wir erfahren bei dieser Gelegenheit auch, dass dieser Edelmann und der Cardinal de la Valette, welche ihn schon früher aufgefordert hatten, ein Stück in der Manier der Italiener zu schreiben, die Veranlassung zur Abfassung der „Silvanire" gegeben haben.

***) Unter den verschiedenen Lobgedichten, welche dem Stücke vorgedruckt sind, ist auch das Sonett eines Neapolitaners, des Gio. Baptista Rosa.

nehmen, welcher weiss, was Alles, vor Corneille, unter der Flagge der Poesie segeln konnte. Wie sehr rein äusserlich man die litterarischen Werke betrachtete, beweist die Stelle, wo Mairet in seiner Vorrede sich über die Race des Windhundes, den er im Stücke anführt, mit dem Publikum auseinandersetzt.*) Diese eine Stelle ist wertvoller für die Beurteilung jener litterarischen Epoche, als es ganze Bände sein könnten.

Der Inhalt der „Silvanire“,**) welche zum ersten Male in Chantilly vor dem Herzoge und der Herzogin von Montmorency aufgeführt wurde, ist folgender:

Aglante liebt seit lange die Silvanire, welche, teils aus Laune, teils aus Scheu vor ihrem Vater, ihn zurückweist. Ihr Vater Ménandre hat ihr nämlich den Théante, einen reichen Schäfer bestimmt. Auch Tirinte bewirbt sich um Silvanires Liebe, während er die Neigung der Fossinde verschmäht. Alle drei Liebhaber werden von der Schäferin mit gleicher Kälte behandelt; Aglante ist der lenksame Liebhaber, Théante pocht auf die Autorität des Vaters und Tirinte nimmt seine Zuflucht zur Zauberei. Sein Freund Alciron gibt ihm einen Spiegel aus Memphis-Stein, der, mit Hülfe des Saftes verschiedener Kräuter, diejenigen, welche ihn ansehen, einschläfert. Tirinte weiss dies nicht und reicht den Spiegel der Silvanire, welche betäubt wird und sich dem Tod verfallen glaubt. Sie bittet deshalb ihren Vater, er möge sie wenigstens als Gattin Aglante's sterben lassen. Ménandre willigt ein; Aglante ist in Verzweiflung darüber, dass seine Geliebte stirbt. Tirinte will den Zaubrer Alciron, der ihm den Zauberspiegel gegeben,

---

*) „Que si quelqu'un remarque que je parle d'un levrier à la chasse du cerf, qu'il scache s'il luy plaist que j'entends parler d'un levrier fort et leger, comme estoient ceux d'Hircanie, de la taille à peu près de ceux d'Angleterre et de nos levriers d'attache.“

**) La Silvanire ou la Morte-Vive du Sieur Mairet, Tragicomédie pastorale. Dédiée a Madame la Duchesse de Montmorency. Avec les figures de Michel Lasne. A Paris. Chez François Targa. 1631.

Ausser dem Bildnis Mairets ist die Ausgabe noch mit Titelkupfern und Holzschnitt-Vignetten geschmückt.

töten. Dieser rettet sich auf ein Schiff und ruft von da aus dem erzürnten Schäfer zu, er habe die Schäferin ja nicht getötet, sondern nur eingeschläfert, damit Tirinte seine Wünsche ungehindert befriedigen könne. Dieser nimmt sich diesen Wink zu Herzen und will die Situation ausnutzen. Aber die Schäferin erwacht und ruft um Hülfe. Aglante, welcher herbeigekommen ist, um das Grab der vermeintlich toten Geliebten mit seinen Thränen zu benetzen, befreit sie vor dem Zudringlichen. Als Ménandre sich nun weigert, die Ehe seiner Tochter mit Aglante anzuerkennen, bittet dieser seinen Freund Hylas, seine Sache vor dem Richter zu vertreten. Dieser entscheidet zu Gunsten des Aglante. Tirinte müsste, da er versucht hat, einem Mädchen Gewalt anzuthun, eigentlich sterben (nach den Gesetzen des Landes würde er gesteinigt werden), jedoch wird er auf dringendes Bitten der Fossinde begnadigt, indem diese ihn zum Mann begehrt. Aglante und Silvanire bedanken sich zum Schluss noch bei Tirinte für seine Schlechtigkeit, ohne die sie sich niemals gekriegt hätten.

Der Prolog zu dem Stücke ist dargestellt durch „L'Amour honnête." Er ist in „freien Versen" geschrieben und zwölf Strophen lang, die letzte Strophe ist die beste.*)

Eine merkwürdige, aus der „Astrée" mitherübergenommene Figur ist Hylas. Er spielt in dem Stücke die Vermittlerrolle. Es steht wohl einzig in der Litteratur-Geschichte da, dass der Dramatiker durch eine Person des Stückes selbst den Roman, dem er den Stoff entnommen, citieren lässt:

---

*) Sie lautet:

»Depuis quatre ou cinq ans Aglante et Silvanire
Echauffent mes Autels de soupirs amoureux.
Enfin j'ai résolu de finir leur martyre,
Par un coup de ma main qui s'appreste pour eux.
Je fais la récompense
Lorsque moins on y pense
Et peu certes encor m'ont servi quelque tems,
Qui m'ayent été contens.«

Erster Akt, erste Scene, sagt Hylas:

»Voicy de mes esprits qui sottements constans
Sont tousjours mesprisez, et tousjours mal contents:
Voyons, pour ne parler que de cette contrée,
Comme il en a bien pris au serviteur d'Astrée.*)
La constance est un songe et ce genre d'Amants
Ne doit estre reçu que dedans les Romans.
De moy suivant la loy de la nature mesme
Je ne sçaurais aimer qu'une beauté qui m'aime.«

Die Sentenzen, welche Mairet an Stelle der Pointen und Antithesen, wie er in der Vorrede sagt, setzen will, sind meist übel angebrachte Gemeinplätze. Was soll man sich z. B. denken, wenn Hylas zu dem seine Liebesqualen beklagenden Aglante sagt:

»Un lasche cœur se fait dedans l'adversité
De son peu de courage une nécessité.«

Die Art, wie Aglante seine Geliebte schildert, unterscheidet sich durchaus nicht von der üblichen Schablone:

». . . . . C'est l'ouvrage le plus rare
Dont le Ciel s'embellisse et la terre se pare.
L'honneur de nos forests, la gloire de nos jours,
Et le plus digne objet des plus dignes amours,
Que pourroient concevoir les plus heureux Monarques.«

Hylas antwortet hierauf höhnend:

»Je pense la cognoistre a de si belles marques,
Sans doute c'est l'Aurore ou la Sœur du Soleil.

---

*) Die Fabel des ganzen Stückes ist diesem Roman entlehnt. D'Urfé selbst hat zwei Jahre nach dem Erscheinen von Mairets Pastorale, ebenfalls eine „Silvanire" geschrieben und zwar, nach Art der Italiener in versi sciolti. Diese Pastorale D'Urfés war lange Zeit verschollen. Erst Aug. Bernard aus Montbrison, gibt in seinem Werke über die Familie D'Urfé Kunde von der Existenz dieses Werkes, welches nur in zwei Exemplaren (eins. auf der bibl. nat. und eins auf der bibl. de l'Arsenal) vorhanden ist Nach Bonafous (S. 138 ff.) wäre die „Silvanire" D'Urfés das schlechteste und misslungenste aller Werke dieses Dichters.

Aglante: »Elle a comme l'Aurore un teint frais et vermeil,
Un port, un air, un œil, qui n'a rien de profane,
Et bien peu de rigueur qu'on n'en donne à Diane.«

Hylas vertritt in dem Stücke, wie auch in der „Astrée" das verneinende Princip. So sagt er (dritte Scene des ersten Aktes) zu Aglante, welcher schon glücklich ist, wenn seine Geliebte sich blos seiner Treue erinnert:

»Assez riche est celuy qui de peu se contente:
Mais qui me restreindroit à si sobre désir,
Certes l'Amour chez moy ferait bien de loisir.«

Einige sehr übellautende Verse finden sich in der vierten Scene, wo Aglante von seiner Geliebten sagt:

»C'est peu que de la voir, il faut l'ouyr parler:
Car si l'œil qui la voit, la prend pour un miracle,
L'oreille qui l'entend la prend pour un oracle.«

Noch abgeschmackter ist die Anspielung, welche Hylas auf den Namen Aglante macht. Nachdem er nämlich vergebens versucht hat, seinen Freund zur Unbeständigkeit zu verleiten, sagt er zu den Zuschauern gewendet:

»Qu'a vray dire un Aglante est un lasche animal,
Et qu'en luy la constance est une estrange verve.«

Der Chor, welcher den ersten Akt schliesst, zeigt das lyrische Talent Mairets. Die letzte der zwölf Strophen, in welchen, ausser von Amor, noch von Astrée die Rede ist, schildert die wunderbaren Wirkungen der Liebe:

»Il fait, prodige amoureux,
Un courtisan d'un barbare,
Un libéral d'un avare,
Et d'un lasche un généreux:
Ses faits par d'autres exemples
Dignes de l'honneur des Temples
Sont assez justifiez:
La faute est aux amants qui surprend d'apparence
Trop tost se sont deffiez
Du bien qui volontiers suit la persévérance.«

Dass Mairet die Marinismen nicht vermieden hat, zeigen die Verse, welche Tirinte spricht, als er die Silvanire schlafend findet: (II. Akt, 1. Scene.)

»O bonheur vainement tant de fois désiré!
Voir Silvanire seule en ce lieu retiré,
Esclave du sommeil et de la lassitude,
Elle mesme qui tient l'Amour en servitude:
Sus, mon cœur, sans trembler voyons nos ennemis!
(sc. ses yeux)
Nous sommes asseurez puis qu'ils sont endormis.
Ah! véritablement je croy que ses paupières
En faveur de mes yeux ont caché leurs lumières,
Ou plustost deux Soleils si bruslans et si clairs
Que leurs moindres rayons sont de puissans esclairs:
La neige qui descend sur la campagne nuë,
Et la rose au plus beau de sa jeune saison,
De son teint frais et blanc sont la comparaison;
Ses beaux cheveux dorez de qui le vent se joue
Et qui nonchalemment font ombrage à sa joue,
Que sont-ils proprement qu'une riche toison
Qui ne sçauroit avoir d'assez digne Jason?
Pour l'esprit d'un Amant sa bouche à demy close
Est un vivant cercueil de corail et de roses.«

Die Abgeschmacktheiten der dritten Scene des vierten Aktes*) seien übergangen und nur noch die Anrede Aglantes an das Grab der Silvanire erwähnet:

»Sépulchre des Amours qui tout froid et tout blanc
Sera dans peu tout rouge et tout chaud de mon sang.
Donc à ce que je voy ce tombeau que je touche
Sera la malheureuse et nuptiale couche.
D'où les pleurs, les soupirs et les gemissements
Se doivent engendrer de nos embrassements.

*) Silvanire sagt u. A.:

»L'honneur dont la parfum est de si bonne odeur
Me commandoit de vivre avec cette froideur.«

Et mesme où par la forme aux nopces coustumière
Qui permet que l'épouse entre au lit la première,
Ma bergère m'attend, que la mort cependant
Aura fait endormir sans doute en m'attendant.«

Der Dichter hat also sein Versprechen, die Pointen und Antithesen zu meiden, schlecht gehalten. Er unterscheidet sich allerdings von den Italienern, aber nicht in gutem Sinne. Alles, was Mairet in der Vorrede zu Gunsten des Stückes anführt, scheint er fast im Bewusstsein der Schwäche seiner Pastorale, als captatio benevolentiae gesagt zu haben.

Wenn wir freilich die „Silvanire“ mit den Pastoralen vergleichen, welche in den folgenden Jahren erschienen sind, so fällt der Vergleich immer noch zu Gunsten Mairets aus. Gleich die nächste 1626 erschienene Pastorale, deren Inhalt wir nach Parfaict wiedergeben, ist ein elendes Machwerk. Es heisst von dieser Pastorale, deren Titel: „La Justice d'Amour“ und deren Verfasser Boréc*) heisst, bei Parfaict: „Les personnages y sont divisez par quadrilles: chaque quadrille à la même pensée et la même conformité de sentiment.“

Der Inhalt des Stückes ist der: Vier arme Schäferinnen unterhalten sich über die Wahl eines Geliebten. Vier arkadische Schäfer kommen und bieten ihre Dienste an. Kaum haben die müssigen Schäferinnen sie angenommen, als vier arabische Hirten erscheinen und sich gleichfalls anbieten. Obwohl zu spät gekommen, verlieren sie die Hoffnung nicht. Sie entdecken das Versteck der Grotte, wohin vier Satyrn die Schäferinnen geschleppt haben, und, mit Eisenkraut versehen, zwingen sie die Satyrn, die Schönen auszuliefern. Schon wollen die vier befreiten Schäferinnen zum Dank für ihre Befreiung den Arabern Gehör geben, als sie sich auf einmal wieder der vier Arkadier erinnern. Aber Amor, ärgerlich darüber, dass sie den Dienst Pans, seinem vorziehen, befiehlt ihnen, die arabischen Schäfer zu lieben, während er den Arkadiern verspricht, dass sie in ihrer Heimat Ersatz finden werden.

*) Der Autor ist nur bekannt durch fünf schlechte Dramen, welche er im Jahre 1627 zu Lyon drucken liess. (Parf. IV, 389.)

Auch die folgende Pastorale zeigt, gegen die Mairets gehalten, einen Rückgang. Es ist die 1628 erschienene „La Climène“ des Sieur de la Croix,*) von der es bei Parf. sehr richtig heisst: „l'Auteur introduit des Bergers, c'est la raison qui lui fait ajouter le nom de Pastorale.**) Indessen lässt sich diese Charakteristik fast auf alle Pastoralen anwenden. Der Dichter, welcher sich in den lyrischen Produkten, welche wir von ihm besitzen, nicht ohne Talent zeigt, hat es verstanden, ein interesseloses Machwerk fertig zu bringen. Die Motive hat er zum Teil aus der „Silvie,“ zum Teil aus der „Silvanire“ entnommen; in der Sprache jedoch hat er nichts von Mairet gelernt, dem er in keiner Beziehung ebenbürtig ist. Er hat sich übrigens nicht an den verliebten Prinzen im Schäfergewande und am Zauberspuk genügen lassen, sondern noch ausserdem einen Wahnsinnigen (aus Liebe) eingeführt, der für den Gang der Handlung ganz überflüssig ist, und nur da zu sein scheint, um durch seine komischen Reden dem Ganzen etwas mehr Abwechslung zu verleihen. Der Inhalt der Climène lässt sich so zusammenfassen:

Phalante, König von Calis, der sich nur von der Politik leiten lässt, wünscht, dass Fürst Syphax seine Tochter dem Prinzen Florimant gebe. Syphax, welcher die Gewaltthätigkeit des Königs fürchtet, lässt das Gerücht ausstreuen, seine Tochter sei tot, gibt sie aber heimlich dem Schäfer Semiro, der sie unter dem Namen Climène im Schäfergewande erzieht. Florimant, der den Hof seines königlichen Vaters verlassen hat, kommt zufällig durch den Weiler, in welchem Climène sich aufhält, verliebt sich in das Mädchen und wird um ihretwillen unter dem Namen Alcidor Schäfer. Lidias, der Bruder Florimants, erhält vom Könige die Erlaubniss, den Prinzen zu suchen. Der Zufall führt ihn in dasselbe Dorf, er verliebt

---

*) La Climène, Tragi-Comédie Pastorale. Par le Sieur de la Croix. Avec plusieurs autres Oeuvres du mesme Autheur. A Paris. Chez Jean Corrozot, au Palais sur le Perron de la Saincte Chapelle. MDCXXXII. Eine Widmung an Madame Deloges geht dem Stücke voraus.

**) IV., 401.

sich ebenfalls in Climène und stellt sich ihr unter dem Namen eines Schäfers Silandre vor.

Dies Alles geht der Handlung des Stückes voraus.

Climène, als ein kluges Mädchen, verbirgt ihre Neigung zu Alcidor; der ungeduldige Silandre sucht einen Zauberer auf, der ihm helfen soll, des Mädchens Liebe zu gewinnen. Der Zauberer lässt nun seinen ganzen Höllenspuk los und bei dem furchtbarem Geschrei, das die Dämonen machen, wird es dem Prinzen-Schäfer Angst. Aber jener fährt trotz des Grauens, welches Silandre dabei empfindet in der Beschwörung fort, und überreicht ihm zuletzt ein magisches Armband, das auf Climène wirken soll. Das Mädchen wird sobald sie das Armband als Geschenk angenommen, sofort betäubt. Silandre hält sie für tot und stellt den Zauberer zur Rede. Dieser gibt ihm hierauf ein Wasser, mit Hülfe dessen er die Schäferin wieder erwecken könne. Das Mittel hilft, und Climène, für die Hülfe dankbar, gewährt dem Silandre, um den Lästigen los zu sein, aus Dankbarkeit einen Kuss. Alcidor belauscht diese Scene und glaubt sich schon verraten, wird jedoch von Climène zur rechten Zeit überzeugt, dass er sich geirrt habe. Da Climène, als sie zu sterben wähnte, von ihrem Vater den Alcidor, ehe sie sterbe, zum Gatten verlangt hat, so steht dem Glücke der Beiden nichts mehr im Wege. Schliesslich stellt es sich heraus, dass Alcidor Prinz Florimant, und Climène Prinzessin Marie ist, und Silandre, welcher sich aus Gram zum Ensiedler gemacht hat, wird zurückgerufen.

Episodische Figuren des Stückes sind: Caliante, Anbeter der Clorifée, und diese selbst, welche in Silandre rasend verliebt ist; ferner der Schäfer Liridas, welchen die Liebe zu Climène von Sinnen gebracht hat, so dass er z. B. den Zauberer für den Gott der Hölle hält und ihn zwingen will, die Seele Climènes wieder herauszugeben. — Der Prinz Florimant, alias Alcidor, ist nur eine matte Copie des Prinzen Thélame in der „Silvie“. Wie diesem, so gilt auch ihm sein Rang nichts, wenn die Liebe in Frage kommt:

»Il (sc. l'amour) me change en berger: il est vray,
mais les yeux
Qui m'ont mis en l'esprit un si plaisant martyre.
Se doivent préférer au plus puissant Empire,
Et je suis plus content d'endurer sous leur loy
Que de régir un Peuple en qualité de Roy.
Aussi puisque pour eus moy-mesme je me quitte,
On peut juger par là ce qu'ils ont de mérite.«

Der pointierte Schluss darf natürlich nicht fehlen, ebenso wenig, wie das nichtssagende „mérite"; Florimant vergleicht dann die natürliche Anmut der „Climène" mit den geschminkten Schönen am Hofe.

»...... Sa naifve beauté n'a point aussi de fard,
Tout luy est naturel et ne tient rien de l'art,
Non pas comme à la Cour, où les Dames se plastrent,
Où leur fausse beauté fait qu'elles s'idolastrent,
Et faschant la nature en leur visage peint,
Pour donner de l'amour falsifient leur teint.« *)

Erwähnenswert ist noch das Zwiegespräch zwischen Clorifée und Climène, bei welcher jene sich über ihre unglückliche Liebe beklagt: **)

Clorifée: »Hélas! qu'il fut ici et qué ce dédaigneux
Prenant pitié de moy, voulut ce que je veux.« ***)

Climène: »Croyez-vous qu'il soit beau qu'une jeune pucelle
Cherche un homme autant prompt qu'il peut estre
infidelle:
Qui ravissant la fleur de sa virginité
En feroit un trophée à sa légèreté?
Qu'elle s'offre soi-mesme et qu'elle aille lascive
Flater d'allèchemens sa nature rétive!

---

*) Akt I, Scene I.

**) Akt I, Scene II.

***) Dies erinnert an das Homerische „ἐθέλων ἐθέλουσαν".

Modérez cet ardeur, vomissez ce poison
Ramenez votre esprit au joug de la raison:
Et si vous en avez, faites-nous la paroistre.«
Clorifée: »Parlez-vous de raison où l'Amour est le maistre?«*)

Sehr bezeichnend für die sophistische Moral jener Epoche ist die Art, wie Lidias sein Gewissen beschwichtigt, welches ihm Vorwürfe macht, dass er nicht nach dem Hofe seines Vaters zurückkehrt, der sich über seine Entfernung zu Tode gräme:

»Tu ne peus ignorer que ton esloignement
Poussera ce vieillard dedans le monument,
Toutesfois habitant une terre estrangère,
Tu préfères l'Amour d'une simple bergère:
Crains-tu point que les Dieux ausquels rien n'est caché
Ne punissent vangeurs cet énorme pesché?
Non, le Ciel ne peut pas m'estre autre que propice,
Puisque le Roy des Dieux me tient à son service,
Que s'il m'a commandé d'aymer une beauté
Puis-je en obéissant faire une impiété?«

Auch La Croix hat sich nicht versagen können, den Italienern die Echo-Reimspielerei nachzuahmen. Er hat sogar den „Tyrannen übertyrannt", indem er dem verliebten Alcidor zwei Echo's als Liebes-Orakel antworten lässt, und zwar so, dass das eine immer das Gegenteil von dem sagt, was das andere prophezeite; z. B.:

»Je vivray donc enfin avec ce reconfort
Espérant du repos dans le soin qui me mord.
(I. Echo:) mort!
Quels contraires esprits contrepèsent ma vie?
Et qui délivrera ma pauvre ame asservie?
(II. Echo:) vie!«

Sehr bezeichnend sind die Worte, welche Caliante der spröden Clorifée zuruft: (III. Akt, 1. Scene.) Er droht,

---

***) Achtunddreissig Jahre später schrieb Molière (Misanthrope I, 1): „La raison n'est pas ce qui règle l'amour!" Ein Ausspruch, der sprüchwörtlich geworden ist.**

sich zu töten, wenn sie seine Wünsche nicht erhöre und fügt hinzu:

»Sus donc, ma chère main, monstre à cette beauté
Que tout cecy n'est point un dessein inventé
Pour l'induire à finir ma longue maladie,
Ou bien comme l'on feint en quelque Comédie.«

Diese Worte sind die beste Kritik der in den Pastoralen so oft vorkommenden Selbstmord-Drohungen verschmähter Liebhaber.

Das Stück muss übrigens gefallen haben, denn es finden sich sehr schmeichelhafte Epigramme darüber, welche in der betreffenden Ausgabe dem Stücke vorgedruckt sind. Eins derselben, aus Holland datirt, besagt, dass der Ruhm der „Climène" bis ins Ausland gedrungen sei. Besser, als die Pastorale sind die lyrischen Gedichte, welche in einem Bande mit der „Climène" abgedruckt sind; es sind einige darunter, welche an Treue der Naturschilderung mit denen Racans wetteifern können. Z. B. das Gedicht „Journée", welches mit einer Anrede an Climène beginnt.*)

»Debout Climène, enfin la Nuit
Et sa Couleur noire s'èfface. . . .«

Sehr malerisch ist die Beschreibung des Morgens:

»Je ne sçay quel secret pouvoir
Par une douce violence
Peut forcer tous à s'esmouvoir,
Pour faire mourir le silence,
Le coq chante, et à cette vois
Les loups s'en retournent aus bois
Espouvantez de la lumière. . . .«

Das folgende Jahr (1629) brachte zwei Pastoralen, die erste, von Pichou verfasste, ist betitelt: „Les Aventures de Rosiléon" und nur dem Titel nach bekannt. Das Sujet ist angeblich der „Astree" entnommen. Scudery, in der „Comédie

*) Climène scheint der poetische Name für die Geliebte des Dichters zu sein; demnach ist die Pastorale auch eine Huldigung an diese.

des Comédiens" erwähnt diese Pastorale nicht unter den bis 1634 aufgeführten Stücken. Wahrscheinlich war sie unbedeutend.*)

Die andere in demselben Jahre erschienene ist eigentlich nur eine Übersetzung aus dem Italienischen. Sie führt den Titel „La Philis de Scire"**) und ist verfasst von Du Cros.

Auch bei den zwei folgenden Pastoralen wird es genügen, bloss den Titel anzugeben, denn ihre Handlung bietet nur Wiederholung von schon Dagewesenem. Die erste „Philine ou l'Amour Contraire" betitelt, ist vom Sieur de la Morelle***) verfasst. Die zweite ist ein aus sämtlichen Bänden der „Astrée" zusammengeflicktes Machwerk des Sieur de Rayssiguier, betitelt: „Tragi-Comédie Pastorale ou Les Amours d'Astrée et de Céladon Sont mêlées à celles de Diane, de Silvandre, avec les inconstances d'Hylas, en cinq Actes et en vers; beide 1631 erschienen.

Aus dem gleichen Jahre ist bei Parfaict noch eine Pastorale angeführt, von der aber unbekannt ist, ob sie jemals aufgeführt worden ist.†) Wir wollen sie, wegen ihres phantastischen Inhaltes, der weder der „Astrée" noch einem anderen Romane, sondern der Phantasie des Autors selbst entstammt, hier anführen. Der Autor, ein Anonymus (P. B.), hat seinem Stücke den Titel „Cléonice ou l'Amour Téméraire" gegeben. — Der Gang der Handlung ist ungefähr folgender:

Gerestan, Fürst von Sicilien, schifft sich nach Candia ein, nachdem er seinen beiden Kindern, Tirsis und Cléonice,

---

*) Parf. IV, 445 u. 46.

**) La Philis de Scire, Imiteé de l'Italien, par S. Du Cros A Paris. Chez Augustin Courbet. 1647.

Es ist leider nicht möglich gewesen die „Filli di Sciro" des Guidobalde de Buonarelli auf einer deutschen Bibliothek oder auf buchhändlerischem Wege aufzutreiben. Es kann daher nicht konstatirt werden, ob die Bearbeitung für die französische Bühne den Vergleich mit dem Original aushält.

***) Malgré le sonnet de Malherbe et les éloges des amis de l'Auteur et du Libraire, cette Pastorale est très-foible, l'intrigue usée, et la versification pleine de choses basses et triviales." (Parf. IV, 468.)

†) Parf. IV, 476.

Lebewohl gesagt hat. Cléonice wird von Polidor, der eigentlich der Sohn eines Schäfers, aber unter dem Namen eines sicilischen Prinzen Polemon erzogen worden ist, verehrt. Er nimmt von ihr Abschied mit den Worten:

»En attendant Madame
Recevez d'un captif ce baiser plein de flâme.«

Cléonice: »Importun.«

Im folgenden Akte erscheint Cléonice als Schäferin verkleidet (warum, ist unklar). Der wirkliche Polemon, der sich aber bloss für den armen Schäfer Polidor hält, wagt es, ihr seine Huldigungen darzubringen:

Cléonice (zu ihrer Vertrauten Timale):
»Je crois que ce Berger feroit devenir folles
Celles-la qui voudroient entendre ses parolles.«

Timale: »L'on diroit, à l'ouïr, qu'il est tout insensé.«

Le Faux-Polidor: »Las! de vous offenser je n'ay jamais pensé.
Mais ce discours caché, qui forme votre doute
Mérite que personne ici ne nous écoute.«

Cléonice (zu Timale): »Compagne, c'est à vous qu'il entend de parler.«

Timale (sich entfernend):
»Si je vous unis ici, je m'en vais m'en aller.«

Cléonice, als Prinzessin, weist natürlich die Huldigungen eines einfachen Schäfers mit Entrüstung zurück. Der vermeintliche Schäfer entwendet ihr als Liebespfand ein Armband, das sie vom falschen Polemon beim Abschied empfangen hat. Sie wendet sich an einen Zauberer mit der Bitte, den kecken Schäfer mit Hülfe seiner Kunst zu vernichten und fordert ausserdem den vermeintlichen Prinzen Polemon auf, sie zu rächen. Dieser wird jedoch von dem wirklichen Polemon getödtet, der mit Hülfe des Zauberers in der Gestalt des falschen Polemon vor Cléonice erscheint. Er flieht mit ihr aus dem Lande. Sie landen auf der Insel Kypern, wo sie Tyrcis finden, welcher wegen eines unfreiwilligen Mordes aus

Sicilien flüchten musste. Bald kommt die Kunde von Gerestans Tode. Der König von Sicilien hat inzwischen dem Tyrcis verziehen, und alle drei kehren nach ihrer Heimat zurück. Philidas, der Vater des Getödteten, welcher von dem wirklichen Polemon eine Zauberbüchse erhält, erkennt vermittelst dieser, dass der frühere Schäfer der wirkliche Polemon sei. Bei Cléonice, welche durch dieselbe Zauberbüchse erfährt, dass sie betrogen worden ist, verwandelt sich die Liebe zu Polemon in Hass. Polemon ist über diese Veränderung erstaunt:

»Pourquoi m'aimiez-vous donc si fort auparavant?«
Cléonice: »Il est vrai, je t'aimois quand ton œil decevant
Se servoit d'un moyen rempli de sortilège,
Pour obtenir de moi le mesme privilège
Qu'avoit mon Polémon . . . . .«
Polémon: »Tout cela ne rend pas ce que vous m'avez pris.
Je vois bien qu'il me faut user de violence.
Dans cette occasion.« (Er entreisst ihr die Büchse.)
Cléonice: »O Dieux! Quelle insolence!«
Polémon: »En fuyant de ce lieu j'évite le danger.«

Polemon flieht in einen Tempel, man will ihn dort wegschleppen, da erscheint der Schatten Polidors und erklärt, dass der Lebende der ächte Polemon sei. Cléonice will es noch immer nicht glauben. Erst ein Orakel muss sie belehren und ihr zugleich gebieten, Polemon zu heiraten:

Clèonice: »Prince, dont le renom ne se peut plus cacher,
Vous avez trop de quoi justement reprocher
Les dédaigneux esprits de mon ame ignorante.«
Polemon: »Dans cet excès d'amour ma flâme dévorante
Demande le pardon de tant de privautés. . . . .«

Eine phantastischere, unsinnigere Handlung, als die dieser Pastorale lässt sich wohl kaum denken. Die Sprache ist so fad und nichtssagend, wie in keiner anderen Pastorale. Man sieht nicht recht ein, warum eigentlich der „Dichter“ das Stück eine Pastorale genannt hat, wenn er es nicht deshalb that, weil er wusste, dass man unter diesem Titel jeden dramatischen Unsinn durchbringen konnte.

Das Jahr 1630 war sehr fruchtbar an Pastoralen, denn ausser den bereits Genannten erschien noch eine Pastorale: „L'Inconstance d'Hylas" vom Sieur Maréchal*) verfasst. Dieselbe wurde, wenn wir der Vorrede zu der 1635 gedruckten Ausgabe glauben dürfen, fünf Jahre lang mit Erfolg gespielt. Die Fabel des Stückes ist der Astrée entlehnt, daher rührt auch das Interesse des Publikums. Wie sich der Autor mit dem Stoffe abgefunden, darüber verlautet bei Parf. nichts. Wir erfahren bloss, dass die drei ersten Akte in Lyon und die zwei letzten im Forez sich abspielen. Im Übrigen heisst es bloss:

»Ce Poème n'est pas des plus foibles du tems. Les jeux de mots y choquent moins que dans une tragédie.«

Auch eine zweite Übersetzung der „Filli di Sciro" des Buonarelli erschien noch in demselben Jahre. Dieselbe ist vom Sieur Pichou verfasst, und, wie wir aus der Vorrede seines Freundes, des Sieur d'Isnard ersehen, nach der französischen Prosa-Übersetzung eines M. Lagneau aus Grénoble, bearbeitet, welche Isnard so für die Pastorale des Italieners begeisterte, dass er seinen Freund Pichou sofort bat, das Stück für das französische Theater einzurichten. Die Lobsprüche des Sieur d'Isnard sind sehr überschwänglich: „. . . . c'est un double chef d'oeuvre, composé d'un Italien et d'un Français. Son sujet le plus divers et le mieux imaginé qu'on ait encore vû paroître, a recû sa forme de ce grand Guidobalde, qui, pour ce genre de Poésie, a mérité la Préference entre tous les Poètes Italiens. . . ." Dieses Urteil ist falsch, denn kein Mensch hat je den Buonarelli dem Tasso oder Guarini vorgezogen. Selbst das Urteil des Cardinals Richelieu, wenn es wirklich so war, wie Isnard es angibt, kann an dieser Thatsache nichts ändern.**) Was das Verdienst Pichous anbe-

*) Advokat am Parlamentshof, schrieb noch sieben andere Stücke. (Parf. IV., 497 und 498.)

**) . . . . Ce grand Cardinal, au sentiment duquel tous les nostres se doivent assujétir, ne l'a-t-il pas honorée de son assistance et de son approbation? Et ne lui a-t-il pas, de sa propre bouche, donné ce glorieux éloge, que c'étoit la Pastorale la plus juste et la mieux travaillée qu'on eut encore vue?

trifft, so heisst es bei Parf. (IV., 503): „il suffit de dire que Pichou en l'habillant à la Française, s'en est acquitté assez passablement pour le tems."

Man scheint um diese Zeit besonderen Geschmack an den italienischen Pastoralen gefunden zu haben, denn schon im folgenden Jahre erschien wieder eine Übersetzung einer italienischen Pastorale: diesmal war es das wirkliche Meisterwerk eines wirklichen Dichters: der „Aminta" des Tasso, welcher von dem Sieur Rayssiguier für die französische Bühne eingerichtet wurde.*) Die schöne Sprache und die freien Verse des Italieners haben in der verwässerten Übersetzung und durch die steifen Alexandriner alle Schönheit eingebüsst. Als Probe mag ein Stück aus der ersten Scene des ersten Aktes dienen:**)

»Hélas! que ton esprit a de faux sentiments.
Crois-tu que le Printems qui pare la Nature
D'un habit enrichi de diverse peinture,
Qui fait l'esmail des fleurs qui couvre nos guérets,
Qui reverdit nos prez, ombrage nos forêts,
Qui réjouit les monts, qui fait rire la pleine
Soit une saison propre à nous porter la heine?
Non, je ne le crois pas: Oy près de ce ruisseau
La genisse appelant son amoureux taureau;
Voy comme la pigeon avec plaisir caresse
Et de l'aîle, et du Bec sa mignarde maîtresse
Qui dans mille baisers redonne à son amant
Des signes assurez de son contentement.«

Der Übersetzer hat sich nicht an den Text gehalten, vielmehr hat er oft da, wo Tasso bloss mit einigen Strichen etwas angedeutet hat, breit ausgemalt, und umgekehrt.

---

*) L'Aminte du Tasse, Tragi-Comédie Pastorale, Accommodée au Théâtre François par le Sieur Rayssiguier.

**) »Stimi dunque stagione
Di nimicizia e d'ira
La dolce prinavera etc. . . . «

In demselben Jahre erschien noch eine Pastorale, welche grossen Beifall hatte, Baros „Clorise."*) Der Stoff ist wiederum der Astrée entlehnt.**) Es ist die Geschichte von Célion und Belinde im ersten Teile der Astrée. Belinde = Clorise; Célion = Alidor; Ergaste = Eraste; Diamis = Philidan. Die Lösung des Knotens ist ganz dieselbe, wie in der „Astrée;" das übliche zweite Liebespaar Philidan und Eliante (welche zuerst allerdings den Alidor liebt) ist hinzugekommen.

Philidan, dessen Bruder Alidor sich bei ihm über die Härte Clorises beklagt, gibt diesem den Rat, er solle sich in Gegenwart eines Zeugen scheinbar von einem Felsen stürzen, in Wirklichkeit aber ein Gewand mit Kieseln, Blättern und Stroh vollgestopft, in den Lignon, statt sich selbst, hinabwerfen. Clorise hat nämlich dem Alidor, trotz ihrer heimlichen Neigung zu ihm, befohlen, der Eliante seine Dienste zu widmen, und ehe er das thut, will er sich lieber töten. In einer einsamen Felsengegend soll nun Alidor den angeblichen Selbstmord ausführen. Eliante kommt zufällig in diese Gegend und wird von Alidor herbeigerufen, damit sie, als Zeugin seiner verzweifelten That, diese der grausamen Clorise gleich melden könne. Clorise wird, wie Philidan richtig vermutet hat, ausserordentlich gerührt und verspricht dem zurückkehrenden Alidor, den sie Anfangs für einen Geist hält, ihre Liebe. Desgleichen erbarmt sich Eliante über Philidan: dies Alles geschieht in den ersten drei Akten.

Im vierten Akte erklärt Phédon seiner Tochter Clorise, er habe ihre Hand dem Vater des Eraste bereits für seinen Sohn zugesagt; es bleibt der Clorise, als einer gehorsamen Tochter,

---

*) La Clorise de Baro, Pastoralle. A Paris chez Anthoine de Sommaville 1634.

**) „Pendant près de quarante ans on a tiré presque tous les sujets des pièces de Théatre de l'Astrée et les Poètes se contentoient ordinairement de mettre en vers ce que M. d'Urfé y fait dire en prose aux personnages de son Roman. Ces Pieces-là s'appelaient des Pastorales, ausquelles les Comédies succédèrent. J'ai connu une Dame qui ne pouvoit s'empêcher d'appeller les Comédies des Pastorales longtemps après qu'il n'en étoit plus question." (Segraisiana. Ed. de Paris in 8°. 1721. p. 145.)

nichts übrig, als sich zu fügen. Alidor ist von der Nachricht niedergeschmettert. Bei dem Abschiede, den er von Clorise nimmt, wird Eraste unfreiwilliger Zeuge der innigen Liebe zwischen seiner Braut und Alidor und verzichtet auf seine Ansprüche zu Gunsten Alidors.

Soweit der Gang der Handlung. Was die Sprache des Stückes betrifft, so geben wir nachstehend einige markante Stellen wieder: Scene zwischen Alidor und Eliante:*)

Alidor: »Bergère?«
Eliante: »Qu'ay je ouy?«
Alidor: »Haste-toy d'approcher
Pour la dernière fois ce funeste rocher.«
Eliante: »Est ce toy, beau berger?«
Alidor: »Ouy, c'est moy qui t'appelle.«
Eliante: »Arbitres des humains, que ma fortune est belle!
Sans doute il a regret de voir qu'â mon ennuy
Ces rochers ont paru plus sensibles que luy.«
Alidor: »Bergère, ainsi le Ciel les souhaits accomplisse.
Arreste et prends bien garde à mon dernier supplice.
Fay que Clorise sçache en quel estat tu vois
Un berger qui se plaint de ses injustes loix.
Et qui ne pouvant pas se résoudre à les suivre,
A bien pu se résoudre à ne vouloir plus vivre.
Reproche à sa beauté que mon feu véhément
Méritoit auprès d'elle un meilleur traitement,
Dy luy que ce rocher est moins capable qu'elle;
Et toy, qui voulus rompre une amitié si belle,
Vante-toy si ta gloire en a quelque besoin
Que tu fus de ma mort la cause et le témoin. Adieu.«

In dem ganzen Stücke wird fortwährend von Verzweiflung und Tod gesprochen, und immer aus Verliebtheit. An anderen Stellen stossen wir auf Albernheiten, welche durch die Pointen nur noch alberner werden. Man betrachte z. B. folgenden Dialog zwischen Philidan und Eliante:

Philidan: »Je choisirois plustost les morts les plus cruelles,
Que de faire un outrage à la Reine des belles.«

*) Akt IV, Sc. II.

Eliante: »C'est trop, je ne sçaurois plus long-tems consenter
A t'aimer et te voir capable de mentir.«

Philidan: »Si de ce que j'ay dit, ta rigueur trop connue
Cherche la vérité, *) la-voilà toute nue.«

Eliante: »Que fais-tu, Philidan?«

Philidan: »C'est que je veux au moins
Vous convaincre d'erreur avec deux beaux témoins.«

Eliante: »Causeur ren ce mouchoir, **) ou de tant de malices
Je sçaurai châtier l'Auteur et les complices.«

Philidan: »Pourquoi les caches-tu?«

Eliante: »Parceque j'ai raison,
Puisqu'ils sont faux témoins, de les mettre en prison.«

Philidan: »Je meures, ta pensée est aimable et gentille:
Il me semble les voir à travers une grille.«

Eliante: »Tu ne les verras plus.«

Philidan: »Inhumaine, pourquoy?
Ils t'ont donné sujet de te moquer de moy.«

Philidan: Au moins, si tes rigueurs ne sont du tout extrêmes,
Un baiser dérobé m'apprendra si tu m'aimes.«

Das Stück hat an manchen Stellen einen ganz opernhaften Charakter, besonders im vierten Akte, wo sich Duette und Lieder finden.***) Vielleicht trug dieser Charakter auch viel zu dem Erfolge bei, welchen das Stück jahrelang hatte. Noch im Jahre des Cid, 1636 fand eine glänzende Vorstellung dieser Pastorale statt, welche irrtümlich unter dem Namen Cléoriste erwähnt wird; da es ein solches Stück von Baro nicht gibt, so kann nur die Clorise damit gemeint sein.†)

*) Er nimmt ihr das Busentuch weg.

**) Sie nimmt ihm das Tuch wieder ab.

***) Z. B. das Lied Alidors ist einfach und schön.

†) Es heisst in der Gazette du 2. Fevrier 1636: „Dimanche 27. de Janvier 1636 . . . le soir la Reine ouït La Cléoriste, excellente Comédie du Sieur Baro, représentée par la Troupe de Bellerose, dans l'Hôtel de Richelieu, où étoient Monsieur, Mademoiselle, les Princes et Princesses de Condé, la Comtesse de Soissons, la Duchesse de Lorraine, et en un mot, tout ce qu'il y a de Princes et de Princesses et autres Seigneurs et Dames en cette Cour . . . .“

(Siehe auch Parf. IV, 520.) Die Ausgabe dieser Pastorale ist noch dadurch merkwürdig, dass sie kein Argument des Stückes enthält, wie dies bisher bei allen Buchausgaben von Dramen üblich war. In der Vorrede rechtfertigt Baro sein Abweichen von der üblichen Sitte: „Ma raison est, qu'on ne doit pas traiter d'autre sorte celuy qui lit, que celuy qui écoute. Et jamais on n'a vu qu'au récit d'un Poème, on ait préoccupé les Spectateurs par la connoissance du sujet. . . . . Je ne prétens pas toute fois que mon sentiment passe pour une loy: je sçais trop bien qu'il y a de difficulté étouffer une mauvaise habitude."

Der Lebensgang des Autors ist von grossem litterarischem Interesse. Er war geboren zu Valence in der Dauphiné und in seinen jungen Jahren Sekretär des Verfassers der „Astrée". Als d'Urfé, nachdem er eben den vierten Teil seines Werkes beendet hatte, gestorben war, gab Baro diesen Teil heraus und verfasste auf Grund von Aufzeichnungen seines Herrn den fünften Teil.*) Nach Paris übergesiedelt, wurde er Mitglied der Akademie. Auch „Gentilhomme de Mademoiselle" wurde er, und erhielt gegen Ende seines Lebens zwei einträgliche Ämter. Er starb 1650. Ausser der „Clorise" sind noch sieben Dramen verschiedenen Inhaltes von ihm erschienen.

Aus dem Jahre 1633 ist wiederum ein mittelmässiges Stück zu verzeichnen: „La Mélise ou Les Princes Reconnus" von du Rocher verfasst. Diesmal sind es zur Abwechslung wieder einmal fürstliche Personen, welche als Schäfer verkleidet sind. Es spielen sich die üblichen Liebesintriguen ab, und Handlung und Schluss des Stückes ist so fad, dass es sich kaum verlohnt, auch nur kurz den Inhalt anzugeben.

Eine merkwürdige Pastorale ist die im Jahre 1634 erschienene „L'Impuissance" des Sieur Verronneau Blaisois,**) von der es bei Parfaict (V, 57) heisst: „Si cette Pièce a été

---

*) Si heuresement, qu'il semble avoir été inspiré par le Génie de son maître. (Parf. IV, 428.)

**) L'Impuissance. Tragi-Comédie Pastorale. Par le Sieur de Veronneau. A Paris. Chez Toussainct Quinet, au Palais, dans la petite salle, sous la montée de la cour des Aides. MDCXXXIV.

représentée, elle peut servir à prouver la liberté scandaleuse qui régnoit encore au Théatre.“

Der Inhalt des Stückes ist etwa folgender: Philinte, Tochter des Kaisers von Äthiopien, weigert sich, aus Liebe zu dem Prinzen Léon von Armenien, den von ihrem Vater vorgeschlagenen Anaxandre, Prinz der Tartarei, zu heiraten. Da Prinz Léon am äthiopischen Hofe nichts weiter durchsetzt, und sich an dem Bewusstsein, das Herz der Prinzessin zu besitzen, nicht genügen lassen will, so verlässt er den Hof und lebt in ländlicher Zurückgezogenheit im Hause des Schäfers Silvain. Um sich zu zerstreuen, tändelt er mit dessen Frau Charixène. Diese wirft ihrem ältlichen Gemahl in rohen Ausdrücken seine Impotenz vor (daher der Name des Stückes). Léon will sich einen Spass machen. Er verkleidet sich als Zauberer und verspricht, den Schäfer von seiner Impotenz zu heilen. Zu diesem Zwecke müsste er mit seiner Frau in eine gewisse Höhle gehen, vor deren Eingang sie ihre Gewänder ablegen sollten. Dies geschieht auch, und der angebliche Zauberer erlaubt sich als solcher allerhand kleine Vertraulichkeiten mit der nackten Frau. Schliesslich gibt er den beiden Eheleuten einen Schlaftrunk, jedoch dem Manne einen stärkeren, damit er, ehe jener erwacht, mit dem Weibe seine Lust befriedigen könne. Jedoch soll es so weit nicht kommen. Denn die Prinzessin Philinte, welche, um der Ehe mit Anaxandre zu entgehen, von einem Knappen, Namens Lycaste begleitet, geflohen ist, kommt mit diesem Begleiter an der Höhle vorbei. Die Flüchtlinge sehen die Kleider der beiden Schäfersleute liegen und bemächtigen sich derselben, indem sie die ihrigen dafür zurücklassen. Die beiden Eheleute, welche nun aus der Höhle herauskommen, um ihre Kleider, bevor sie den Zaubertrank zu sich nehmen, anzuziehen, sind erstaunt über den Tausch, nicht minder der angebliche Zauberer. Er weiss jedoch diesen Wechsel als eine Wirkung seiner Zauberkunst darzustellen. Von dem Schlaftrunke betäubt sind inzwischen Silvain und Charixène in tiefen Schlaf versunken. Da kommen die Wachen des Kaisers*) vorbei, sie sehen die

*) Welche ausgesandt sind, um Philinte und Lycaste zu suchen.

Schlafenden liegen, halten sie, besonders wegen eines Streifens Blut, womit ihnen Léon, angeblich der Zauber-Wirkung wegen, (in Wirklichkeit aber, um die Brust der schönen Charixène bei dieser Gelegenheit betasten zu können), die Brust bestrichen hat, für tot, und der Kleidung wegen für die Gesuchten. Diese haben sich vor den Wachen in ein Gebüsche versteckt, werden dort gefunden und für die Mörder gehalten. Sie werden gefangen genommen und nebst dem schlafenden Paare vor den Kaiser gebracht. Als Magier verkleidet, kommt Léon, dessen Liebe zu Philinte wieder erwacht ist, in den Palast und erbietet sich, die Schlafenden zu erwecken, wenn man ihm die beiden Gefangenen überlassen wolle. Dies geschieht. Als der König den Betrug merkt, wird er wahnsinnig und stirbt. Die Prinzessin und Léon kommen durch den Tod des Kaisers in den Besitz des Reiches. Der tartarische Prinz wird Einsiedler.

Man begreift nicht, wie der Autor dieses Lustspiel, mit anstössigem Titel und obscönem Inhalte, als Pastorale bezeichnen konnte, wenn er nicht die Absicht hatte, durch den Gegensatz zwischen Titel und Gattung zu reizen. Von der Unwahrscheinlichkeit der Vorgänge soll nicht die Rede sein, eine solche zu tadeln ist bei einer Pastorale, wie die Gattung nun einmal war, nicht nötig. Im Übrigen kann man nicht läugnen, dass das Stück einige gute Lustspiel-Motive enthält, nur sind dieselben in zu derber und doch zu skizzenhafter Manier verwertet worden. Eine Zeichnung der Charaktere ist, wie in allen Pastoralen kaum versucht worden: nur der bramarbasierende Kaiser zeigt, wenn auch nur eine Spur, von Charakteristik. Er ist ein polternder Tyrann und sein Auftreten erinnert ein wenig an den „Capitano“.

Er eröffnet das Stück mit den Worten:

»On dit que les grands Dieux, auteurs de la Nature
Ont formé l'Univers, en poids, nombre et mesure.
Je les surpasse donc, car mes guerriers exploits
Sont sans nombre certain, sans mesure et sans poids.«

Voller Pointen ist das Gespräch zwischen dem tartarischen Prinzen Anaxandre und der Prinzessin Philinte.

Anaxandre (zu Philinte, welche einen Strauss in der Hand hält):
»Madame, dans ces fleurs vous pouvez voir dépeintes
Les passions d'amour dont je sens les atteintes.«
Philinte: »Monsieur, l'estat des fleurs dure bien peu de jours!
Ainsi vous comparez ces fleurs à vos amours?«
Anaxandre: »Au contraire, en ce verd je voy mon espérence,
Au rouge vos rigueurs, au jaune jouissance.«
Philinte: »Si vos amours estoient en bouquet façonnez,
En tout cas bien souvent ils toucheroient mon nez.«
Anaxandre: »Mais plustost vostre cœur, car dans trois jours j'espère
Que je n'y verray plus cette humeur si sévère.«
Philinte: »Pour lire dans mon cœur, il le faudroit ouvrir,
Et vous ne le sçauriez, sans me faire mourir.«
Anaxandre: »La puissance d'Amour surpasse la Nature:
Il entre dans les Cœurs sans y faire ouverture.«

Kann man sich etwas Faderes denken? Dass Prinz Léon, wie seine Vorgänger in der Pastorale, in seiner Schäferkleidung sich wohl fühlt und den üblichen Monolog hält über den Gegensatz zwischen Hof- und Landleben, wobei er natürlich auch vom goldenen Zeitalter spricht, braucht wohl kaum bemerkt zu werden. — Eine episodische Figur des Stückes ist der betrunkene Bauer Philène, welcher kommt und geht, ohne dass man weiss, warum. Es scheint, dass ihn der Autor nur eingeführt hat, um ihm einige Zweideutigkeiten in den Mund zu legen. Dieser Philène soll den Anhänger des Bacchus gegenüber Léon, der ein Anhänger des Amor ist, darstellen.

Bemerkenswert ist auch die Scene, in welcher das Schäferpaar Silvain und Charixène auftritt. Zuerst erscheint Charixène. Sie ergeht sich im Walde. Nachdem sie in einem Monologe sehr begeistert die herrliche Natur gepriesen, wird sie durch den Anblick der Bäume, welche, ihre Zweige ineinanderschlingend, sich gleichsam umarmen, an die Umarmungen ihres Gatten erinnert, welche ihr nicht mehr bieten, als die Bäume, nämlich einen Schatten von Liebe. Nachdem die

Schäferin soeben noch begeistert die Natur verherrlicht, wird sie auf einmal sehr nüchtern, da sie von ihrem Gatten redet.*)

Silvain tritt hinzu. Sein Erscheinen unterbricht die Selbstbetrachtungen seiner liebevollen Gattin. — Es entspinnt sich zwischen beiden ein Dialog, der an Deutlichkeit des Ausdrucks nichts zu wünschen übrig lässt.

Silvain: »Bonjour, chère moitié! mon ame impatiente
Vient mesler sa tristesse avecque vos ennuys.«
Charixène: »N'espérez pas qu'ainsi ce bonjour me contente;
J'aimerois beaucoup mieux avoir de bonnes nuicts.«
Silvain: »De quoy vous plaignez-vous, car je vous vois changée?
Vous forgez contre moy des foudres dans votre œil.«
Charixène: »Au contraire, berger, je vous suis obligée,
Car vous n'avez jamais empêché mon sommeil.«
Silvain: »Mais toutefois ma main, sans que cela vous picque,
Touche toutes les nuicts vostre bel instrument.«
Charixène: »Vous pouvez l'appeller instrument de musique
Où vous n'avez joué pue des doigts seulement.«

Man kann dem Autor, komisches Talent nicht absprechen, nur ist es bedauerlich, dass er es für eine Gattung verwandte, in welche diese Derbheiten nicht hineinpassen. Es mag ja ein gewisser Reiz in der Abwechselung zwischen verliebter Sentimentalität und derber Komik liegen; nur ist die Komik hier so derb, wie sie kaum derber in den Farcen des 16. Jahrhunderts vorkommt. Wir nehmen mit Erstaunen wahr, in welchem Zustande der Verrohung sich die französische Bühne

---

*) » . . . . Sylvain, en trompant l'attente de ma couche,
Paye ce qu'il me doit, seulement de la bouche;
Et je ne pense pas qu'homme ait jamais esté
Avecque plus de soin de la virginité.«

in demselben Jahre, da Corneille mit seinem ersten Lustspiele auftrat, noch befand. Zu verwundern ist aber, wie in unserem Stücke neben Stellen von derbster Rohheit, Scenen von wirklich bedeutender Charakteristik sich vorfinden. DerDialog zwischen dem Kaiser und seinem Minister Damis*) erinnert in seiner knappen Redeweise ganz an Corneille:

Damis: »Dans le consentement d'un crime plein d'horreur
Sire, il faut observer les formes de justice.«
Empereur: »On les observe assez, pourveu qu'on m'obéisse.«
Damis: »Un supplice public suppose un jugement.«
Empereur: »Quoy qu'un roy puisse faire, il le fait justement.«**)

In demselben Jahre erschien auch eine Pastorale von M. de Scudery, welche als letzter Bestandteil der „Comédie des Comédiens" aufgeführt wurde. Sie ist betitelt: „L'Amour caché par l'Amour."***) Die ganze Handlung besteht in den Wirrnissen, welche dadurch entstehen, dass zwei Schäfer ihre wirkliche Neigung verbergen, indem jeder der Geliebten des Anderen, statt seiner eigenen, den Hof macht. Der landschaftliche Hintergrund, sowie die Motive sind der „Astrée" entnommen. Die Pastorale schliesst, mit folgenden Versen, welche Taraminte, der Vater des einen Schäfers, spricht:

»Des travaux endurés, n'accusez que vous même,
Ou ne doit point céler quel est l'objet qu'on aime;
Votre erreur fut la nostre et l'amour outragé
Vous a puni lui seul, et s'est assez vengé.
Allez, vivez heureux, et faites que la joie
Trouve pour votre sexe une secrette voye,
Qu'elle paroisse au front, et dessus un Autel,
Où ces mots dompteront un vengeur éternel.
C'est ici le lieu des merveilles,
Mille avantures nonpareilles

*) IV. Akt, 1. Scene.

**) Man glaubt hier schon Ludwig XIV. mit seinem „l'état, c'est moi!" zu vernehmen.

***) Parf. V., 82 ff.

Sur les bords du Lignon se font paroistre au jour.
Jcy l'Amour rend ses oracles:
Mais le plus grand de ses miracles
Fut l'Amour caché par l'Amour.«

Hier müssen wir inne halten, denn die eigentliche Blütezeit der Pastorale reicht nicht über die Mitte des vierten Decenniums des 17. Jahrhunderts hinaus. Zwar fand man noch lange Zeit, besonders in der Provinz, Gefallen an der Gattung und 1638 erschienen wieder zwei Pastoralen, von denen die eine eine Übersetzung des Tasso'schen „Aminta," die andere „Les Nopces de Vaugirard ou Les Naivetés champêtres" betitelt, ein elendes Machwerk voll von Zweideutigkeiten war.*) Es musste schon früher konstatiert werden, dass, trotz der Ermahnungen Mairets in der seiner „Silvanire" vorausgehenden Abhandlung, die Pastorale ihren Namen für die unregelmässigsten und frivolsten Machwerke hergeben musste. Der verschwommene Inhalt der meisten Pastoralen brachte es mit sich, dass auch die Composition eine haltlose, verschwommene ward und dass man sich in der Pastorale alle nur erdenkbaren Unwahrscheinlichkeiten gestatten konnte. Diese Licenz wurde von talentlosen Autoren wacker ausgebeutet. Da sie nicht Kraft genug besassen, zu einer wirklich künstlerischen Arbeit, warfen sie sich auf ein Genre, das geringe Anforderungen hinsichtlich der Composition stellte und wo es, wenn man dem frivolen Geschmack des Publikums ein wenig Rechnung trug, leicht war, Triumphe zu erringen. Aber es war in Wirklichkeit doch nur das Leben von Eintagsfliegen, das diese Machwerke genossen. Es ist erstaunlich, wie rasch der Geschmack sich veredelte; schon waren die ersten Lustspiele Corneilles erschienen, und es bedurfte nur noch des „Cid," um die Nation für edlere und kräftigere dramatische Kost reif zu machen. Mit dem Erscheinen dieses berühmten Corneille'schen Jugendwerkes hörten jene faden Machwerke auf, zu leben. Die Gattung war unmöglich ge-

---

*) Die beiden Werke sind anonym erschienen.

worden. Schon Rotrou hat keine Pastorale mehr geschrieben,*) ebenso Corneille. Molières „Melicerte"**) ist auf Befehl des Königs verfasst und Fragment geblieben. Zwölf Jahre lang von 1538—50 erschien keine Pastorale mehr. Was dann noch folgt, ist schon als Übergang zur Oper zu betrachten: Das Theatermaschinen-Wesen hatte einen grossen Aufschwung genommen. Von Italien waren eine Reihe tüchtiger Theatertechniker nach Frankreich gekommen. Der phantastische Hintergrund mancher Pastoralen bot der Inscenierungskunst ein geeignetes Feld dar, wo sie ihr Können zeigen konnte. So kam es denn, dass die Pastoralen als eine Art Ausstattungsstücke bei Festlichkeiten oft mit grossem Erfolg gegeben wurden. Man bewunderte den Reichtum und die Pracht der Dekorationen und war erstaunt über die Geschicklichkeit, mit welcher die italienischen Maschinisten die grössten scenischen Schwierigkeiten überwanden. Über diesem Erstaunen und dieser Verwunderung vergass man die Erbärmlichkeit des Inhaltes. Inzwischen hatte auch die Musik von Italien her gute Kräfte empfangen. Man fing an, einzelne lyrische Partien der Pastoralen in Musik zu setzen, und so entwickelte sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts das Schäferspiel allmählich zur Oper, welche mit Quinault und Lully ihre ersten Triumphe feierte.

Jene zweite Blüteperiode der Pastorale kann also nur im Zusammenhange mit der Entwickelungs-Geschichte der Oper behandelt werden und muss den Gegenstand einer besonderen Abhandlung bilden.

Es bleibt nun noch übrig, in einem kurzen Rückblick das Charakteristische der besprochenen Pastoral-Dramen zusammenzufassen.

---

*) Er hatte zwar 1633 den Plan zu einer Pastorale gemacht, aber da ihm die Gattung nicht mehr zeitgemäss schien, verwandelte er das Stück in eine Comödie. (Es ist dies seine „Célimène.") Tristan griff den Plan Rotrous wieder auf und machte daraus die 1652 erschienene Pastorale „Amarillis." (Parf. VII., 328 ff.)

**) 1666 vor Ludwig XIV. aufgeführt.

Da fällt uns nun zunächst auf der unendlich grosse mythologische Apparat, und hier zeigt sich eben die starke Einwirkung der Renaissance-Zeit. Kein anderes Genre ging so sehr auf antike Anregung zurück, als die Pastorale und dies aus äusseren, wie aus inneren Gründen. Die äusseren Gründe sind ganz zufällige. In den Zeiten der wissenschaftlichen Barbarei galt Virgil als der grösste Vertreter der antiken Poesie; in ihm schien dem Mittelalter zugleich auch das Wissen des Altertums (neben Aristoteles) verborgen. Dante wählt Virgil als Führer durch sein Inferno und Wolfram von Eschenbach erwähnt ihn als grossen Zauberer. Als solcher galt er dem Mittelalter; seine Gestalt war im Laufe der Zeiten in ein mystisches Dunkel gehüllt worden. Was war natürlicher, als dass man, als der helle Tag der Renaissance anbrach, sich jener Gestalt zuerst erinnerte, die man im Dunkel des Mittelalters als eine hehre und geheimnisvolle verehrt hatte? Wie war man nun erstaunt, in seinen Eklogen eine Welt wiederzufinden, so ganz verschieden von derjenigen, in welcher man lebte! Dieser Gegensatz musste natürlich zur Nachahmung reizen. So sehen wir denn in Spanien und Italien die pastorale Gattung entstehen und von hier aus nach Frankreich gelangen.

Es kommen nun die inneren Gründe. — Man war in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch nicht reif genug für das wirklich Grosse der Alten und warf sich deshalb auf das, was das Modernste an ihnen, was schon in den Zeiten des Niederganges gedichtet war. Auch die pastoralen Dichter des Altertums hatten für grosse Herren gedichtet; gerade so, wie die französischen Dichter des 17. Jahrhunderts. Sittenverderbnis hier, wie dort! Der Reiz des Gegensatzes zwischen dem Leben und den Gestalten der pastoralen Dichtung also gleich mächtig. Jedoch war die Schäferpoesie im Altertum im Vorteile gegenüber der modernen; denn die Götterwelt stand noch in lebensvoller Beziehung zu den Empfindungen des Individuums, während der mythologische Apparat in der französischen Pastorale eine hohle Formel, eine konventionelle Nomenklatur geworden ist. Hier liegt die Schwäche aller

Pastoralen und sie wird noch vermehrt dadurch, dass in unkünstlerischer Weise die Götterwelt der Griechen mit dem Cultus der Gallier und des Christentums vermischt wird. Wir sehen, wie neben Eros, Pan, Diana und Venus ehrwürdige Druiden auftreten, welche doch weiter nichts sind, als Repräsentanten des Christentums unter einem heidnischen Namen, ebenso wie die Vestalin der Pastorale nur eine Umschreibung ist für Nonne*). Aber auch diejenigen Gestalten, welche ausserhalb der Götterwelt stehen, sind in dem modernen Gewande zu kalten Schablonen herabgesunken. Der Satyr, dieser lebensvolle Begleiter des Dionysos wird zu einem wollüstigen Hanswurst, der weiter nichts zu thun hat, als keuschen Jungfrauen nachzustellen und Prügel von starken und zarten Händen einzustecken.

Wir kommen nun zur Magie, welche, wie wir gesehen haben, in der Pastorale eine grosse Rolle spielte.

Der Glaube an die Zauberkunst geht durch das ganze Altertum; besonders Thessalien galt als Sitz der Zauberkunst κατ' ἐξοχήν.**) Bei Horaz, Ovid, Tibull und Lucian finden sich viele Stellen, welche uns zeigen, wie stark der Glaube an die Magie noch im Rom der Kaiserzeit war und welche namentlich die Kraft der thessalischen Kräuter rühmen. Wie die griechische Sage die Circe und Medea feierte, so hat uns Horaz seine Canidia dargestellt, freilich nicht als ein verführerisches Weib, sondern als einen Gegenstand des Abscheues.***) Tassos Armida und Ariosts Alcina nähern sich mehr der griechischen Circe, während die Corisca im Pastor fido eine unsympathische Person ist, welche mehr Verwandtschaft mit der Canidia hat. — Von den Zauberern und Zauberinnen im Amadis ist schon früher die Rede gewesen; es bleiben nur noch als Hauptquelle

---

*) Seitdem durch Parlamentsbeschluss im Jahre 1548 die Mysterien verboten worden waren, wagte man nicht mehr, irgend etwas, was die christliche Kirche anging, beim Namen zu nennen.

**) Siehe auch des Apulejus Roman: „Der goldene Esel“.

***) Epode V u. XVII.

Theokrit*) und Virgil übrig, welche uns wiederholt die Zuhülfenahme der Zauberkunst von Seiten unglücklich Liebender schildern. Der Impuls, welchen diese pastoralen Dichter der modernen Schäferpoesie gaben, hat freilich nur rein äusserlich gewirkt. Die Zauberinnen der französischen Pastorale sind, wie wir gesehen haben, schattenhafte Wesen ohne individuelles Leben. Die Einzige, bei welcher wenigstens eine Charakteristik versucht worden ist, ist die „Corine" in Hardys „Alphée". Voll Tücke und Leidenschaft, ist sie die eigentliche Ursache aller Verwickelungen des Stückes, ganz, wie Corisca im „Pastor fido", welche freilich feiner gezeichnet ist.**)

Wie fast alle Motive dem Altertum entlehnt sind, so ist es auch besonders das der Liebes-Verwickelungen. Es ist bereits früher auf die bekannte Ode des Horaz hingewiesen worden. Aber besser als Horaz hat uns Moschos in seinem sechsten Idyll die Launen des Eros geschildert.***) Dieses Idyll enthält sozusagen das Programm der modernen Pastorale.

Auch das Motiv der Aussetzung von Kindern, welche von einem Schäfer erzogen und dann schliesslich von dem aus weiter Ferne herbeigeeilten Vater durch irgend ein Erkennungszeichen wiedererkannt werden, ist aus dem Altertum entlehnt, und zwar aus des Longus berühmter Erzählung: „Daphnis und Chloë". (Nur mit dem Unterschiede, dass bei dem Griechen die Aussetzung eine freiwillige, während sie bei Guarini und den Franzosen durch Naturereignisse herbeigeführt ist.) Dieser ländliche Roman hat auch sonst den pastoralen Roman in Frankreich und in Folge dessen auch das Schäfer-

*) Man siehe z. B. das herrliche II. Idyll des Theokrit, welches die Leidenschaft der jungen Simätha zu dem schönen Delphis so anmutig schildert. Es beginnt:

Πᾶ μοι τὰι δάφναι; φέρε Θέστυλι· πᾶ δὲ τὰ φίλτρα;

**) Man vergl. über den Gegenstand noch: Saint-Marc-Girardin, Cours de littérature dramatique, III, 337—59.

***) Ἤρατο Πὰν Ἀχῶς τᾶς γείτονος, ἤρατα δ' Ἀχώ
σκιρτητᾶ Σατύρω, Σάτυρος δ'ἐπεμήνατο Λύδᾳ.
Pan war einst in die Echo verliebt, seine Nachbarin: Echo
Liebte den Satyr, den Hüpfer. Der Satyr schwärmt für die Lyda.

spiel ein wenig beeinflusst. Der Verfasser, über dessen Leben nichts bekannt ist, gehört jedenfalls einer späten Zeit an; man setzt ihn gewöhnlich in das vierte oder fünfte Jahrhundert n. Chr. Obwohl durch die plastische Darstellungsweise und die reizende Naivetät, mit welcher die verfänglichsten Dinge dargestellt werden, ein Produkt ächt griechischen Genies, trägt er doch auch Spuren „modernen" Geistes an sich. Es ist das Altertum, aber schon angefressen, — man weiss nicht, soll man sagen, von Sentimentalität, oder von einer kleinen Dosis Manieriertheit.*) — Aber auch so bleibt der Roman ein Meisterwerk. Ländliche Arbeiten und Sitten, Liebesempfindungen, die Natur mit ihren tausend Reizen werden mit einer Lieblichkeit geschildert, dass uns bei der Lektüre eine tiefe Sehnsucht ergreift nach jenem Zustande der Einfachheit, der für den Culturmenschen verloren ist.

Von allen Schönheiten des Longus ist bei D'Urfé wenig zu finden. Der Einfluss des griechischen Romans auf den französischen,**) erstreckt sich fast nur auf die Haltung des landschaftlichen Hintergrundes. Hier, wie dort ist derselbe mit den handelnden Personen aufs innigste verwachsen, wenn er auch nicht aufdringlich hervortritt. Die Schilderung ländlicher Natur und Sitten wird nie eindringlicher, als es im Interesse der handelnden Personen nötig ist. Soweit muss also Übereinstimmung konstatiert werden, jedoch mit der Einschränkung, dass die Sprache des Griechen knapp und plastisch ist, während die des Franzosen in breiten behaglichen Perioden sich hinzieht. In Bezug auf den Geist der Helden des Romanes hat leider der Einfluss des Montemayor und der Italiener über die Antike den Sieg davongetragen. Neben der landschaftlichen Schilderung sind es nur noch rein äusserliche Dinge, wie z. B. die Unterbrechung des ländlichen Stilllebens durch kriegerische Episoden, welche an Longus

---

*) Diese Manier war es vielleicht, welche den Roman in Frankreich so beliebt machte.

**) Was die übrigen Schriftsteller des Altertums, welche D'Urfé in der Astrée nachgeahmt hat, betrifft, so vergleiche hierüber Bonafous a. a. O. S. 221 ff.

erinnern.*) Erst eine spätere Zeit war reif für die wirklichen Schönheiten des griechischen Originals: Bernardin de St. Pierre hat den Griechen nicht nur glücklich nachgeahmt, er hat ihn auch vertieft und ein seinem grossen Vorbilde würdiges Kunstwerk geschaffen; auch Gessner hat in seinem Daphnis gezeigt, dass er von dem Griechen gelernt.

Wir haben nun genügend festgestellt, was die Schäferdichtung antikem Vorbild zu danken hatte, und es ist offenbar geworden, dass es fast Alles war. Was Gesundes an der Pastorale ist, stammt aus dem Altertum und manches, das gesund überliefert wurde, hat sie krankhaft, verzerrt oder abgeschwächt. Das einzige moderne Element der pastoralen französischen Dichtung war das der Galanterie; diese war aus den Ritterromanen übernommen worden.**) Aber, was dort noch berechtigt war, wurde im Schäfergewande unnatürlich und weibisch.

Man muss also die pastorale Poesie, selbst bei der mildesten Beurteilung eine Verirrung, aber eine notwendige Verirrung nennen. Religiös und politisch unfrei, ohne philosophische Klarheit, von einer ungeläuterten Altertumskenntnis, die mehr an Umfang, als durch Tiefe glänzte, daneben eine dunkle Erinnerung an den verblichenen Glanz des Rittertums***) mit sich herumtragend, musste der Dichter der aristokratischen Gesellschaft in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die künstliche Natur seiner Schäferwelt für eine wirkliche

---

*) In Frankreich lernte man des Longus Werk sehr früh kennen. Schon 1559 erschien die berühmte Uebersetzung von Amyot, welche viele Auflagen erlebte. In Italien erschien erst 1569 eine lateinische, metrische Übersetzung von Gambara. Die erste griechische Ausgabe (von Columbanus) wurde erst 1598 in Florenz gedruckt. Ob Tasso, als er seinen „Aminta" schrieb, jene beiden Versionen kannte, ist ungewiss.

**) Man empfindet bei der Lektüre von D'Urfés Roman deutlich, wie zwei Strömungen nebeneinander hergehen: der breite Strom aus dem Ritter-Roman herfliessend, und der schmale, der sich aus dem Altertum, d. h. aus einem missverstandenen Altertum herleitet. Dasselbe gilt natürlich von D'Urfés Nachfolgern.

***) Dieser romantische Geist starb noch lange nicht aus.

